谭霈生文集

论文选集 I

中国戏剧出版社

谭霈生文集

论文集 I

中国戏剧出版社

图书在版编目（CIP）数据

谭霈生文集/谭霈生著．—北京：中国戏剧出版社，2005.2

ISBN 7-104-01958-8

Ⅰ．谭…　Ⅱ．谭…　Ⅲ．①谭霈生—文集 ②戏剧—文集 ③电影—鉴赏—中国 ④电视—艺术—鉴赏—中国　Ⅳ．①J8-53 ②J905.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2004）第 117835 号

谭霈生文集·论文选集Ⅰ　　**谭霈生　著**

中　国　戏　剧　出　版　社　出　版

（北京市海淀区北三环西路大钟寺南村甲 81 号）

（邮政编码：100086）

新华书店北京发行所　经销

北京泰山兴业印务有限责任公司　印刷

2100 千字　880×1230 毫米　1/32 开本　85.25 印张

2005 年 2 月第 1 版　2005 年 2 月第 1 次印刷

印数：1—1500 册

ISBN 7-104-01958-8/J·841　　全六册定价：198.00 元

写在前面的话

丁　涛

《谭霈生文集》分为六卷本。

其中，《戏剧本体论》（第 6 卷）是首次刊印出版，其余的均为旧作。

《论戏剧性》的第一版由北京大学出版社于 1981 年出版，修订本在第一版的基础上做了一些补充，于 1984 年由北京大学出版社再版；本文集中的第一卷《论戏剧性》，是将再版的《论戏剧性》与另一册书《戏剧艺术的特性》合并而成一本。《戏剧艺术的特性》于 1985 年由上海文艺出版社出版。文集中的第二卷为《世界名剧欣赏》，于 1983 年由湖南人民出版社出版。第三卷为《电影美学基础》，于 1984 年由江苏人民出版社出版。《论影剧艺术》由湖南文艺出版社于 1986 年出版。《论影剧艺术》虽然独立成书，但实际上是本论文集，是出版社自己从发表在各类杂志上的散篇论文中编选辑录而成，以书的形式出版，故未标明各篇原载何时何处。此次又辑录了谭霈生教授从上一世纪 80 年代以来发表在各报刊杂志上的部分论文，结集为第四卷《谭霈生论文集 1》与第五卷《谭霈生论文集 2》。《论影剧艺术》一书合并在第四卷《谭霈生论文集 1》中。新作《戏剧本体论》是在《戏剧本体论纲》的基础上扩充而成的。《论纲》曾于 1988—1989 年分四期连续发表在黑龙江《剧作家》杂志上。后中国戏剧出版社决定出版，小样已打出，因种种变故，终被退

稿。这一拖延就是十来年。这期间，谭霈生教授没有急于再出版，索性潜下心来反复思考和反复论证自己的理论观点，索性经受一下时间的沉淀与检验。此次《戏剧本体论》作为文集的第六卷出版。

谭霈生教授的学术思想可分为前后两个阶段，第一阶段的思想主要体现在《论戏剧性》一书中，而《戏剧本体论》则体现着第二阶段的主要思想，在《论戏剧性》之后发表的《戏剧艺术的特性》一书，可视为两个阶段的过渡。

《论戏剧性》是谭霈生教授的第一部重要专著，完稿于1979年，出版于1981年，这表明，有关“戏剧性”的思想产生并成熟于前20年，即粉碎“四人帮”之前。而“本体论”的思想形成于新时期，是《论戏剧性》思想的进一步发展与完成。可以说，从《论戏剧性》到《戏剧艺术的特性》到《戏剧本体论》，谭霈生教授完成了自己的独立的戏剧理论。谭霈生们是幸运的，就在他们进入不惑之年，终于迎来了一个可以发挥个人才华、成就自己学术的新时期。

《论戏剧性》从出版迄今，始终受到人们广泛的关注。该书最先的影响主要发生在戏剧创作界，不夸张地讲，《论戏剧性》几乎成为众多剧作家案头必备之书，也就是说，人们更多地是从“编剧法”的角度来对《论戏剧性》加以理解与接受的。确实，当时代发生巨变，当整个创作界面临着调整及转变创作路向的时刻，《论戏剧性》无疑为诸多困惑着的剧作家们提供了适时而有力的帮助指导。然而，这里存在着一个基点必须弄明白，即，《论戏剧性》是在何种意义上对当代创作实践产生着巨大的影响？可以确定的是，《论戏剧性》不是一部通常意义上的编剧技法，如谭教授本人在《再版后记》中所言，原本的意图就“不想写成一本包罗万象的‘编剧概论’”，“我写这本书的意图在于：围绕‘戏剧性’这个审美概念，从美学的角度探讨现实主

义戏剧创作的规律”。可见，对戏剧艺术自身的内在（而非外在）规律进行深入地研究，是谭教授给自己确立的唯一的理论使命。

置身于“以阶级斗争为纲”、“政治标准第一、艺术标准第二”的年代中，却将自己的探索目光转向艺术自身的规律，充分显示出探索者理论上的勇气胆识及艺术上的品位素养。回到艺术自身的内在规律的研究上来，这是具有时代意义的伟大转向。不要忘记，自梁启超于20世纪初发表《论小说与群治的关系》一文以来，整整一个世纪，中国现代文学艺术便被定格在了为政治服务的从属地位上。追寻艺术自身规律的目光，将谭教授引领出“革命——政治”化的主流话语的樊笼，不再受意识形态的拘囿，而返身回到戏剧文本（剧作）。于此，戏剧文本获得了独立自主的存在意义，戏剧文本成为直接的研究对象，“戏剧性”便由此处而被凸现出来。

谭教授的戏剧思想对我国创作界理论界的影响是具有方向性的、深远意义的影响，这已由20年的实践所证实。当年，新时期的戏剧面临着急迫的有待解决的课题：诸如从写政治、写路线、写政策回归到“写人”上来；寻找回艺术自身的独立品性；怎样写出真正的“戏”来，等等，而《论戏剧性》的问世，便以它那特立独行的体例而令世人耳目一新，为之一振，如春风雨露般恰好解了戏剧界的饥渴，滋养了人们的心田。谭教授将人们的视野引导到戏剧文本的内在结构构成上来，从结构的各基本要素入手，去追寻“人”的意义。《论戏剧性》要告诉人们的，用一句话总括起来说，就是：只有具有内在意义的戏剧的各构成要素，才称得上是具有了“戏剧性”。具体到戏剧创作实践，《论戏剧性》首先对抗和动摇的，就是风行于我国创作界多年的权威性的“冲突论”定律。不难看出，这是一场真正的深刻的革命！然而，这场从根本上转向的革命却悄没声息地、不事张扬地

进行着，其实，这很正常，因为，这是戏剧自身的事，是发生在人的心灵深处的转变。

大概从 1983 年开始，最新的西方人文学科方面的译作大量面世，人们得以广泛地了解当今世界的方方面面……。得益于时代的开放，谭教授终于有机会弥补信息上的欠缺，阅读到西方戏剧方面的新作，特别应该注意的是，他花了大力气潜心研究现代派戏剧，因为谭教授意识到，现代派戏剧既是对自己的戏剧理论思想的挑战，也给了自己理论创新发展的一次大好机遇。1987 年末，谭霈生教授在《人民日报》上发表了题为《关于戏剧本质的再认识》的论文，首次提出崭新的“情境论”的戏剧理论思想，后在《戏剧本体论纲》长篇论文中将这一思想加以阐述。

“情境论”是对包括现代戏剧在内的戏剧实践的理论概括，是对世界戏剧理论的进一步发展；但对我国戏剧界来说，则显得超前了些。因此，与对当年《论戏剧性》的态度不同，人们对“情境论”表现出的更多的是困惑不解，甚至是反对的意见，即使那些持赞同并追随“情境论”观点的人们，在接受理解和运用该理论时，也存在着极大的难度，甚至偏差。出现这种现象，实属正常。

就谭教授本人的思想而言，“情境论”既是《论戏剧性》的发展，也是它的完成。笔者曾于 90 年代初撰文认为，《论戏剧性》是部经典的“形式——结构主义”的著作，“索绪尔的一个十分著名的思想，即指出：语言的意义依赖于一个符号与其它符号的关系，而不依赖于它与外界事物的关系。在《论戏剧性》中，通贯着结构主义语言学的这个基本观点”①。众所周知，形式——结构主义是西方 20 世纪重要而强大的文化思潮之一，曾

① 见拙作《关于情境理论的评述——从〈论戏剧性〉到〈戏剧本体论纲〉》，发表在《剧作家》1990 年第 6 期。

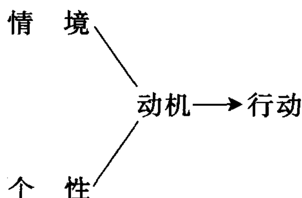
于50、60年代风靡一时。谭教授抓住并提出“戏剧性”，无疑将我国戏剧理论的研究提升到了20世纪世界学术的水准。《论戏剧性》的出版，标识着我国戏剧理论的研究从此走上了独立自主发展运行的轨道。因此，无论从哪方面来说，《论戏剧性》都是一部开先河之作。

“《论戏剧性》从戏剧作品的表现手段和结构入手，即抓住形体动作和‘说话’，而‘说话’又包括对白、独白、旁白、沉默造成的停顿，以及音响等，并把动作与作品中的冲突、情境、悬念、场面等这些构成要素融合起来，阐述其中所表现出来的人物的内在生命意义和价值。总之，凡是内含着人物的心理、人物命运趋势的手段和构成要素，方能称得上具备了戏剧性。”① 然而，《论戏剧性》的局限也正在于此，它的理论构架还停留在手段与构成要素上，缺少结构构成的“整体性”，而戏剧的实存，必定要以“有机的整体”形态而获得，那么，戏剧的“有机整体”是什么呢？谭教授告诉人们，它就是“情境”。所以，谭教授认为，戏剧的本质是“情境”；所以，他将自己的“情境说”定名为戏剧的本体论。

“众所周知，结构主义所要解答的问题是，整体与成分之间的关系，在认识过程中心理模式的作用，认识模式的可变性，模式与结构的不同与联系等。无独有偶，谭教授恰是从这些方面阐述戏剧情境的。”②戏剧的有机整体，必定是手段与目的、形式与内容、结构与功能的完整统一；从存在的角度把握戏剧，形式和形态则是戏剧艺术文本得以实现的现实性所在。因而，戏剧形式与戏剧形态便成为《戏剧本体论》一书的基点和核心问题。谭教授发现，“情境”是戏剧作品的完整的形式，是戏剧艺术独具

①② 见拙作《关于情境理论的评述——从〈论戏剧性〉到〈戏剧本体论纲〉》，发表在《剧作家》1990年第6期。

的结构形态，是现实的戏剧语言存在。动作、悬念、冲突、场面等等这些构成要素在《戏剧本体论》中，是作为各个成分与情境的关系（也就是部分与整体的关系）加以研究和阐述的。而贯穿其中的逻辑模式，被谭教授表述如下：



谭教授还用“情境论”去重新解释艺术的“再现”与“表现”，以及导表演理论及观众接受等理论。总之，谭教授创立的“情境论”，是对包括现代派戏剧在内的戏剧实践的理论概括，是对戏剧本质的揭示，同时，也把以往所有有影响、有价值的戏剧理论包容于自身，使它们成为“情境论”的一个特殊情况，从而奠定了新戏剧理论的坚实而广泛的根基。

长期以来，谭教授一直大声疾呼并倡导“人学”，旗帜鲜明地反对为害文学艺术多年的“庸俗社会学”，力主戏剧应该回归人性，应该研究人性，抒写人性，表现人性，在这一方面，他是70年代末中国思想解放运动的先导者之一。可以说，“人”的思想贯穿着他的理论思考的始终，但是，谭教授最值得人们重视的“人学”思想，还是他的“情境理论”。他指出：“在戏剧中，剧作家则是要寻求与个性相契合的环境，并把它定性化为具体的情况，使主体的命运与个性的潜能相一致。也就是说，剧作家应该为个性寻找能使之自满自足的情境。”谭教授所阐发的“人与情境相契合”的观念，已然不属于传统的人本主义范畴，中心点从人转到了“情境”。这使得谭教授的思想理论汇入到了现代文

化思潮的洪流之中。

在谭教授的理论体系中，《世界名剧欣赏》及《论影剧艺术》的重要性并不亚于《论戏剧性》及《戏剧本体论》。可以讲，世界经典剧作既是谭教授理论研究的对象，更是谭教授理论建构的立足点和不可或缺的组成部分，甚至可以看作是谭教授戏剧理论思想的诞生地。不妨回顾一下，谭霈生教授生于1933年，1952年（是年19岁）进入中央戏剧学院学习，5年后，即1957年毕业留校任教，正赶上轰轰烈烈的“反右运动”……谭教授像他的同代人一样，是在一个接一个的政治运动中度过了自己最可宝贵的青春年华。幸运的是，1959年谭教授进入了由何其芳先生主持带班的文学研究班学习，该班为中国社科院文学所与中国人民大学中文系合办，后于1962年毕业返回中戏任教。1976年粉碎“四人帮”时，谭教授已43岁。在此，回顾大家都有的共同境遇，无非意在提醒人们不要忽略，正是在那样的几乎与世界隔绝的、完全闭塞的、教条武断、极其狭隘的学术环境中，谭教授独立地走上了“形式——结构主义”的学术之路，完成了理论及方法的创新。这实在令人惊叹和敬慕——这几乎是个不可思议的奇迹！那么，奇迹是怎样被创造出来的呢？笔者认为，“奇迹”的策源地就是谭教授自身的卓越的艺术鉴赏力。当年，谭教授唯一可以凭依的，只有他自己的审美鉴赏力——审美判断力，是艺术鉴赏力而不是其它，促使谭教授迈出了决定性的关键一步，即将戏剧文本从社会意识形态中剥离了出来，使其获得了独立自主的存在。另一方面，依据着自身的审美鉴赏力，谭教授首先重新建构的是自己的阅读视界，拒绝了主流的权威批评模式和批评话语，并与之彻底决裂。于是，重新阅读世界名剧便成为理论研究的出发点和立足点。正是以这同一视点，谭教授对既往的戏剧理论（在当时条件下所能见到的）一一予以重新的梳理和扬弃。于是，《论戏剧性》由此而诞生，同时，《世界名剧欣赏》一书也由阅读笔记整理而成。

上一世纪80年代中，“主体性思想”、“形式更新”、“人学”曾是彻响在戏剧界上空的三个最强音，深究起来，莫不与康德哲学思潮有关①。而构成康德主体性美学的核心就是审美鉴赏力审美判断力。同思维与意志一道，审美鉴赏力是人的三大最基本的重要能力。在康德看来，首要的不在于去认识美的本质，而是应当追问主体是否具有欣赏与判断美的能力素质。反思文艺“极左”路线所造成的灾害，最深重的莫过于对人的审美鉴赏力的摧残与戕害了。“形式更新”与“人学”思潮同样也与康德密不可分。当然，提及康德，并非意指谭教授受康德思想的影响云云，而是提出一个重要的话题。说到此，有必要指出一个事实，即，长期以来很多人忽视了，谭教授其实是一位形式——结构的戏剧理论大师。

一位戏剧界的学者及其著述，能够引起了越来越多的戏剧之外的学界中人的兴趣和重视，绝非偶然，这说明，他的著述中有着时代所关注的共同的文化热点。越来越多的人们认识到，谭教授的著述中，除了戏剧的意义价值外，还具有方法论的、美学的、哲学的重大意义。今年（2003年）10月5—7日在京召开的“谭霈生戏剧理论研讨会”上，诸多与会者在自己的论文宣读中，对谭教授的理论思想进行了多层面多角度的阐释，已然充分认识到谭教授理论思想的多重意义。

受谭教授之托，为《文集》写了些话，放在前面，算是对《文集》出版的一些说明，以及对谭霈生理论思想的大致勾勒，谈不上评价。如若能对读者多少有所裨益，这番话就不算多余的了。

我想，《谭霈生文集》的出版本身就是意义。

---

① 1979年李泽厚先生出版了《批判哲学的批判——康德述评》一书。1981年召开了为纪念康德《纯粹理性批判》出版200周年的全国性会议。在会上，李泽厚宣讲了题为《康德哲学与建立主体论纲》的论文。新时期在我国出现并传播开来的“主体性”思想固然与上述事件有关，但深层次的原因应来自于时代精神内在的需要，康德对我国当代思想界的强大影响是显而易见的。这是很值得研究的现象。

目　　录

“意在复兴，意在改善”

戏剧创作要更好地适应建设社会主义现代化强国这一历史任务的需要，要求剧作家具有高度的政治责任感，用满腔热情塑造社会主义新人的形象，并对妨碍四化建设的不良倾向进行批评。在实际生活中，肯定性事物与否定性事物同时存在；在戏剧创作中，歌颂与暴露、赞扬与批评也是辩证的统一。只准歌颂光明，或者片面强调暴露黑暗，都无助于戏剧创作的健康发展。

我们党一向重视戏剧创作在批评社会上各种否定性事物方面所具有的特殊作用。我想举一个例子。1944 年，延安《解放日报》曾经连载苏联卫国战争时期的优秀话剧《前线》的译本。这个剧本诞生于 1942 年，剧作家通过戈尔洛夫、客里空、赫利朋等一系列人物形象，批评了苏联红军指挥员中存在的倨功自傲、保守僵化、不求上进的倾向，嘲讽了某些新闻工作者扯谎吹牛、阿谀奉承等恶劣作风。剧本发表的时候，德国侵略者已兵临斯大林格勒城下，苏联卫国战争正处于紧急关头。当时有人指摘剧本对戈尔洛夫的批评太过分了；有人认为像客里空这样的人在生活中是不存在的；有人甚至怀疑在战争年代暴露红军中的矛盾会不会削弱战斗力……。可是，斯大林同志英明地及时肯定了这个剧本。苏联三大报社联合发表社论，有说服力地分析了剧本批评内容的积极意义。之后，该剧在苏联各地广泛上演，反响十分强烈，并获得斯大林文艺奖金。1944 年，《解放日报》连载《前线》译本时，又发表了社论，号召全党、全军学习这个剧本，

并针对该剧的批评内容强调指出："批评比赞扬难得多，须要更多郑重，更多调查研究，还要讲求分寸与形式，但是有价值的批评，像《前线》这样的批评，乃是有益于工作，有益于团结的。进行这样的批评，乃是每个革命者应有的责任，乃是高度的责任心的表现。学会赞扬好的，这是很重要的；学会批评不好的，这也同样重要。像《前线》中的新闻记者客里空那样，倒是不好的。"我觉得，这篇社论对在戏剧创作中批评否定性事物的意义和原则的论述，到今天还有现实意义。

剧作家们无论是歌颂肯定性事物，还是对否定性事物的批评，当然都有一个立脚点问题，有一个态度问题。歌颂和批评，都应该是有利于四化建设，而不是相反。鲁迅说："我们还要揭露自己的弱点，这是意在复兴，意在改善。"一位有政治责任感的剧作家，反映我们的现实生活，应该抱着积极的态度。当然，我们不能把积极的态度理解为只能"歌颂光明"。用满腔热情塑造社会主义新人的形象，自然是一种积极的态度；批评、揭露妨碍四化建设的否定性事物，其动机和效果也未必就是消极的。实事求是地承认并批评自己队伍中的缺点和错误，乃是相信自己的事业、相信未来的表现。我们反对把今天的中国社会看成是一片黑暗、不见光明、不见希望，因为这不是事实。因此，文艺创作不要以暴露为主，不要为暴露而暴露。对于我们时代的剧作家说来，应该善于发现生活中的美的事物，洞察当代人心灵深处的美，发掘潜藏在人民中间积极向上、奋发有为的精神力量；可是，这决不意味着应当对假恶丑的现象视而不见，不去问津。我们所说的积极态度，既不是指那种回避矛盾的廉价的"乐观主义"，也不是指在作品的结尾处一定要安排一个"光明的尾巴"，而是指渗透在作品中的作家对国家、民族、社会的政治责任感。文艺创作要让人民有信心，有勇气，有力量，要引导人民为四化建设贡献自己的力量。

诚然，在剧作中反映社会矛盾，批评否定事物，并不是让剧中人物充当某种矛盾现象的图解物，也不是要剧中人物代表作家宣讲几句“针砭时弊”的政见。严格地说，图解社会矛盾，赤裸裸地宣讲政见，并不是真正的艺术创作，也不会具有真正的艺术力量。剧作家要批评某种否定性事物，应该从生活出发，遵循戏剧创作的规律，塑造个性鲜明的典型形象；而不应该把批评停留于暴露某个部门具体的矛盾现象，更不能仅仅针对实际生活中的某个人、某件事。剧作家要深刻地反映社会矛盾，也应该善于把各种社会矛盾体现在生动的、独特的性格冲突之中。人物形象——典型，是剧作家和观众交流的媒介，也是一部剧作艺术魅力的源泉。性格、典型的塑造，是检验剧作家生活态度和思想倾向的唯一标志。而剧本中的人物形象决不只是实际生活中某个部门的某些人的同等物，它是剧作家艺术典型化的成果。

有的剧作家往往热衷于让人物去图解矛盾，议论“时弊”；有的评论家不进行形象分析，只就人物发表的政见去评价作品的得失成败；某些观众看戏时又爱“对号入座”；这种种现象都妨碍戏剧艺术发挥应有的社会作用。而这些现象也恰恰说明，在戏剧创作和戏剧评论中强调按艺术规律办事，是一个十分重要的课题。我觉得，只有按照艺术规律办事，才能正确解决歌颂与暴露、赞扬与批评的辩证关系，才能使戏剧艺术在建设社会主义精神文明方面发挥巨大的作用。

原载《剧本》1981 年第 10 期

社会矛盾与性格冲突

近几年来，我们的话剧创作，在剧目的数量上，在反映社会矛盾的广泛性上，都有了长足的进步。有些剧作者在创作中敢于触及时弊，能够提出广大群众迫切关心的社会问题，因此，就能够获得观众的共鸣。无疑，这是当前话剧创作的主流，是值得发扬的。

可是，广大观众对话剧的现状并不满意。话剧界的同志们也深深感到了这一点，并开始对话剧创作中存在的问题展开讨论。曹禺同志《戏剧创作漫谈》一文（载《剧本》月刊1980年7月号），提出了很多令人深思的问题，已经为这场讨论创造了良好的开端。作为一个从事戏剧文学教学工作的教员，我愿意就提高话剧创作水平的问题提出个人的一点浅见，谈谈对戏剧作家们的一点期望。

从几个“过时”的剧目谈起

据我所知，话剧界的很多同志都在思考这样一个问题：建国以后的十七年间，反映我国现实生活的话剧剧目为数甚多，有些剧目在演出时，曾经引起比较强烈的反响，可是，能够保留下来的却不多；在“四人帮”推行文化专制主义的十年间，话剧剧目建设，完全是空白；粉碎“四人帮”以后，话剧创作呈现出

一派繁荣兴旺的景象，有一批反映现实生活的剧目，在思想、艺术质量上比以前都有明显的进步，可是能够长久保留下去的又有多少呢？当然，要对目前正在上演的剧目作出结论，为时尚早。可是，这个问题，是很值得考虑的。

我们很多反映现实生活的话剧剧目，为什么经受不住时间的考验呢？

要探讨这个问题，回顾一下我们走过的道路，从艺术规律的角度认真研究某些有代表性的剧目，或许是有益的。为此，我想谈谈《烈火红心》、《降龙伏虎》、《千万不要忘记》等几部剧作。这几部剧作诞生在50、60年代，都反映了那个特定历史时代的社会矛盾，在当时出现的同类题材的大量剧目中，它们都是佼佼者，曾经享有很高的声誉。可是，在今天，它们都已经“过时”了。我提出这几部剧作，并不是要重新评价它们的思想意义。任何作家的作品，都是特定历史时代的产物，难免要打上这一历史时期社会思潮的烙印。在二十年后的今天，我们对那个历史时代的社会矛盾，已经有了新的认识。我完全相信，在这方面，几位剧作家对自己的旧作肯定会作出准确的评价。在这种情况下，扮演“事后诸葛亮”的角色，对作家在剧本中处理某些社会矛盾的观点进行指责，当然是很容易的，但对创作实践并不一定有实际意义。我觉得，问题在于，虽然这几部剧作已经“过时”了，但从我们的创作实践来看，类似的创作方法、创作途径，在今天似乎并没有“过时”。正因为如此，我想重提这几部剧作，着重研究一下这些曾经享有很高声誉的剧作为什么会“过时”，从中探讨一些带有规律性的问题。

这几部剧作的情况并不一样，每个剧本都各有自己的长处，各自也都有“过时”的特殊原因。尽管如此，这中间仍然有一些共同的经验教训，这就是话剧创作如何反映社会矛盾的问题。

《千万不要忘记》是1963年写成的。剧作家的立意，是通

过发生在一个工人家庭的矛盾，反映阶级斗争的规律性。在剧本中，一个曾经获得先进生产者称号的青年工人，在岳母的影响下，借钱买了一套毛料衣服，为了还债，便靠在休假日打野鸭子卖钱，由此引出了很多矛盾。作家对工人生活是比较熟悉的，人物的对话很有生活气息。如果剧作家在对生活素材具体感受的基础上开掘人物的性格，从人物性格出发去构思、处理戏剧冲突，或许，剧本会具有更长久的生命力。可以看出，剧作家是有这种功力的。问题在于，剧作家在创作过程中，却用有关阶级斗争的现成观念，代替了从具体生活素材中提炼主题思想的工作，从阶级斗争的观念出发去提炼戏剧冲突，并把从生活中获取的许多感性材料都纳入到社会阶级斗争的规范。在剧本中，老工人丁海宽和亲家母之间的矛盾作为主要冲突的内容，而且把他们之间的矛盾提高为两个阶级争夺青年工人的阶级斗争；而那位青年工人的上述表现就被处理成资产阶级侵蚀工人阶级的恶果。这样一来，不仅丁（海宽）姚（母）之间的冲突显得概念，那位青年工人的行为表现与造成的严重后果之间也缺少必然的因果关系。今天重读这个剧本，无论是对冲突的处理，还是对丁少纯这个“被争夺”的人物的处理，都有那个时期“左”的思潮的印记，似乎有点“小题大作”了。这是剧本“过时”的主要原因。同时，从构思、处理戏剧冲突的角度来说，它恰恰提醒我们思考一个问题：究竟应该从生活出发、从人物性格出发，还是从抽象的社会矛盾的观念出发？

《降龙伏虎》写的是 1958 年山区农村的斗争生活。全剧以在龙涎河上架桥的过程为中心事件——这是一场人们征服自然的斗争。当然，剧本并没有把戏剧冲突局限为人与自然的矛盾，而是围绕这个事件的过程着重写敢想敢干的人们与“见神不见人”的迷信落后人物、与“见物不见人”的知识分子之间的矛盾和斗争。此剧享有很高声誉并不是偶然的。上述矛盾冲突，在那个

特定历史时期内曾经被认为是普遍存在的。现在重读这个剧本，在某些场面中对人物关系的处理、对人物内心情感的揭示，都还有一种亲切感。可是，恰恰是正面展开上述冲突的地方，已经不再能激起共鸣了。原因在于，剧作家对冲突中正、反两个方面的人物的处理，虽然在当时是符合某种社会观念的；在今天看来，这种观念已经不可取了。

《烈火红心》也是1958年出现的作品，写的是复员军人白手起家创办耐火材料厂的斗争过程。把这类生活题材写成剧本，又能引人入胜，是很不容易的。剧作家对题材的处理，表现了戏剧创作的才力。因此，它在当时出现的同类题材的剧目中，是最引人注目的。同前两个剧目一样，它“过时”的原因在于戏剧冲突的内容及作家的观点，可是，值得研究的却是反映社会矛盾的途径、方法问题。剧本取材于某个耐火材料厂的真实事迹。作者在收集素材时，发现该厂在兴建过程中的很多矛盾现象：复员军人要办厂，县委由于慎重暂时不批准；和暗藏的阶级敌人的矛盾；坚持办厂和动摇撤退的矛盾；在客观物质技术方面的困难；等等。起初，作家想在坚持办厂和动摇撤退的矛盾上安排戏的主要冲突；由此出发，他想写一个坚持办工厂的厂长和一个动摇撤退的副厂长。据此，已经写了一个提纲。后来，有的同志向他提出：剧本的主题思想应该是宣传敢想敢作的共产主义风格，而和敢想敢作的耐火材料厂相对立的，应该是那些既不敢想、又不敢作的人，因此建议增加一个资产阶级知识分子专家作为冲突的主要对立面人物。剧作家接受了这些建议，为了突出上述主题思想，改为在“敢想敢作”和“迷信保守”的矛盾上安排戏剧冲突，并虚构了钱行美这个人物——迷信保守的代表人物。在此之后，剧本很快就写成了。从上述情况可以看到这样一种创作途径：首先，剧作者在生活中发现了一些矛盾现象，选择“最有教育意义”的矛盾作为戏剧冲突的基础，同时也就确定了剧本

的主题思想。可以看到，剧本从最初的提纲到最后的定稿，虽然戏剧冲突的内容有了变化，但构思戏剧冲突的途径却没有改变。其次，根据戏剧冲突的要求去安排人物。同样可以看到，从提纲到最后的剧本，尽管主要人物有了变化，但安排人物的途径也没有改变。检验某种创作途径是否对头，唯一的尺度是它造就出来的成果——作品。而一部作品的思想价值，却要经受时间的考验。在 50、60 年代，这部剧作所以受到广泛赞扬，主要原因是它的主题思想。在当时，提倡“敢想敢作”、反对“迷信保守”，都带有很大的片面性。这种思潮在剧本中有明显的反映。剧中作为正确思想代表的许国清，有些言行实际上是错误的；相反，作为错误思想代表的钱行美，他的某些主张实际上是正确的。正因为如此，假如在今天上演这个剧本，观众是不会接受的。

一部曾经受到广泛肯定的剧作，在过了二十年之后，已经根本不能上演了，这种情况很值得我们深思。当然，造成这种状况的原因很复杂，其中也包含着社会、历史的种种问题，对此我不准备多谈。我想讨论的问题是：这样的创作途径、创作方法符合戏剧创作的规律吗？现实主义戏剧创作的出发点应该是什么呢？

有关戏剧创作规律的一个问题

戏剧创作要真实地反映现实生活，就不能回避生活中的矛盾和斗争。无论是“坚持办厂”和“动摇撤退”的矛盾、“敢想敢作”和“迷信保守”的矛盾，还是思想意识、生活理想、劳动态度等方面的矛盾，都可以说是社会矛盾。剧作家要在剧本中反映这样或那样的社会矛盾，这是无可厚非的。问题在于，戏剧创作究竟应该怎样反映这些社会矛盾。

建国以来，戏剧界曾经几次讨论过有关戏剧冲突的问题。回

顾这几次讨论的内容，也涉及到如何反映社会矛盾的问题，但大都是偏重于社会的、政治的角度。例如，在50年代，曾经展开对“无冲突论”的批判，通过批判，否定了社会主义社会已经不存在矛盾冲突的观点，这无疑是有益的。在60年代，又曾经讨论过如何正确反映人民内部矛盾的立场问题、态度问题、分寸问题等等，发表了不同的看法，也是从社会的、政治的角度去解决创作的问题。前两年，文艺界又围绕“歌颂与暴露”、“干预生活”、“社会效果”等问题进行过争论，很多同志对某些剧目发表了不同的意见；总的说来，对这些问题的争论仍然是从社会的、政治的角度展开的。要解决如何反映社会矛盾的问题，当然涉及到剧作家对社会矛盾的认识是否正确、是否深刻，涉及到如何正确处理现象和本质、局部和全局的关系问题。在这个意义上说，从社会的、政治的角度探讨这些问题，无疑是需要的。

可是，仅仅从这个角度进行探讨，还不能完全解决戏剧创作的艰难课题。人所尽知，搞经济工作，不能不讲经济规律；同样，搞文艺创作，不能不讲艺术规律。固然，各种各样的社会矛盾，都可以构成戏剧冲突的内容。可是，要在社会矛盾和戏剧冲突中间划一个等号，那是不科学的。说得准确些，戏剧冲突应该是社会矛盾的艺术反映，是把各种社会矛盾“戏剧化”的结果。剧作家要完成“戏剧化”的课题，就不能不遵循戏剧创作的特殊规律。基于这一点，我觉得戏剧界尽管对戏剧冲突问题进行过多次讨论，可是，从戏剧创作的特殊规律这个角度探讨有关的问题，却是很不够的。正因为如此，戏剧创作如何反映社会矛盾的问题，并没有完全解决。我感到，认真研究戏剧创作的特殊规律，从这个角度深入探讨有关反映社会矛盾及其他具体问题，是很有必要的。

在这方面，至少有两个问题很值得深入探讨。

其一，戏剧艺术的职能究竟是什么？

社会主义的戏剧艺术，要为人民服务，为社会主义服务。这是人所尽知的常识。既然如此，有什么必要提出这样的问题呢？问题不在于要不要为人民服务、为社会主义服务，而是在于戏剧艺术怎样去实现这个任务。我们不能用急功近利的狭隘观点去理解“二为”的原则，因为用狭隘的急功近利的观点去理解戏剧艺术的职能，在创作中很容易出现一些偏向：反映工矿企业的生活，就着眼于某一时期围绕方针政策、管理制度、设计方案等等具体的矛盾现象，着眼于表现哪些观点主张是正确的、先进的，哪些是错误的、落后的，等等；反映农村的生活，则着眼于某些有关农业政策方面的矛盾现象，诸如农业与副业的关系、集体经济与分散种植的关系以及劳力分配、计酬方式等等具体问题。也就是说，剧作家只注意收集这些具体的矛盾现象，从中找到在这一时期带有共同性的社会问题，在剧本中反映这些问题并试图做出回答。类似的剧目是不少见的。在50年代，话剧创作中曾经出现“图解政策”的倾向，实践早已证明这条路是走不通的。当然，不能简单地把上述创作情况通通说成是“图解政策”，事情要复杂得多。可是，在实质上，无论是从某种阶级斗争的现成观念出发，把活生生的生活素材用来阐明这种观念；还是从某种带有时间性的社会矛盾出发，用人物去解释这些社会矛盾，仍然都带有“图解问题”或“图解社会矛盾”的性质。我并不完全反对剧作家在剧本中及时提出现实生活中存在的某些社会问题，起到宣传的作用。也决不是简单地认为，剧作家根本不应该去写短时间内可以起到宣传作用的剧本。问题在于，戏剧艺术的职能是不是仅仅局限于此呢？

社会是有分工的。厂矿企业中的具体问题，有这方面的专门家去解决；农村中的具体问题，有农业专门家去解决；科学技术领域的具体问题，有这方面的专门家去解决。让专门家们去解决这类问题，恐怕要比剧作家高明得多。观众如果只是要寻求解决

这类具体问题的出路，似乎用不着到剧场里来坐上三个小时。剧作家肩负着特殊的职责，戏剧艺术有自己特殊的职能。高尔基说过，他所从事的是“人学”。有人则把作家称为“人类灵魂的工程师”。研究人、写人，探索、开发人的精神领域，这是作家肩负的特殊职责。戏剧作为一种艺术，它的特殊职能应该是塑造各种各样的人物性格，打开各种人物心灵的大门，帮助观众理解人，理解人的精神世界，从而影响人的灵魂，让观众通过各种各样的性格、各种各样的生活命运去理解人生的真谛。戏剧艺术要为人民服务、为社会主义服务，当然也有自己特殊的服务方式：它主要是在开发人的精神世界这个特殊领域时，去歌颂真、善、美，抨击假、恶、丑，为培育社会主义的一代新人起到深刻的影响作用。

一个剧目要有长久的保留价值，它必须具有持久的艺术魅力；而这种艺术魅力正是寓于真实、生动、丰满的人物性格之中。

某一时期内，有关方针政策、管理制度、设计方案等等方面的具体问题，往往是有时间性的。如果剧作家把创作的基点放在这些具体问题上，剧本自然容易“过时”。可是，如果能够把创作的基点放在人物性格的塑造上，就可能避免这个弊病。莎士比亚的优秀剧作，在几百年之后的今天，仍然没有“过时”。易卜生的“社会问题剧”《娜拉》诞生于19世纪的挪威，它却经受住时间的考验，直到今天，仍然在不同制度的国家广泛上演。契诃夫在剧作中塑造的人物形象，直到今天还在激动着我们，启示我们去思索很多社会问题。同样，在奥尼尔的几部优秀剧作中，在曹禺同志的《雷雨》、《日出》、《北京人》等名剧中，为我们打开了不同人物灵魂的秘密，使得它们具有长久的生命力。这些剧作家成功的奥妙恰恰在于：他们很懂得戏剧艺术的特殊职能，他们的剧作出色地实现了这种职能。

我觉得，我们有些剧作家，却常常忘记自己肩负的特殊的职能，想去取代某些专门家的职责。其实，这并不是加强，而是削弱了戏剧艺术的社会作用。

其二，“戏剧冲突”的真正含义是什么？

这似乎又是一个人所皆知的老问题，没有必要再去“探讨”了。其实不然。写剧本不能不写“冲突”，这大概是现实主义剧作家所共同承认的原则。可是，对“戏剧冲突”含义的解释，却一直存在着分歧。有人主张戏剧冲突就是“意志冲突”，有人则不同意这种观点。我在这里想要讨论的是有关社会矛盾的问题。美国著名戏剧、电影理论家劳逊在《戏剧与电影的剧作理论与技巧》中说过：“由于戏剧是处理社会关系的，一次戏剧性冲突必须是一次社会性冲突。”在戏剧理论的发展中，劳逊强调戏剧冲突的社会性，无疑是一个进步。我们向来同意这种观点。在我们看来，假如一个剧本中的矛盾冲突根本没有什么社会意义，也很难塑造出典型的人物形象。不仅如此，在我们的社会里，人们的生活道路、生活命运和各种各样的社会矛盾紧密相关，人们的大部分岁月都是在社会矛盾中度过的。写戏，却要回避社会矛盾，在我们是不可想象的。问题在于，我们有很多剧作，并不缺少“社会性冲突”，它们却没有真正的艺术力量。诸如围绕方针政策、管理制度、设计方案等等问题展开的冲突，不都是“社会性冲突”吗？可是，这种种具有社会意义的矛盾，却不能使剧本具有真正的艺术感染力。这样说来，提出、强调戏剧冲突的社会性，强调去写社会矛盾，并不就能解决戏剧创作的全部问题。对社会矛盾的图解，也可以构成“社会性冲突”，但图解并不是真正的艺术创作。前面已经说过，戏剧冲突并不等于社会矛盾，它应该是社会矛盾的“戏剧化”。我们的某些剧本，所以缺少真正的艺术力量，恰恰是没有解决“戏剧化”的问题，至少是在这里出了毛病。那么，“戏剧化”意味着什么呢？或者

说，真正的戏剧创作和图解社会矛盾的界限在哪里呢？界限恰恰在于：剧作家在生活中，是满足于收集某些社会矛盾的现象，还是着眼于对各种各样的人物性格、生活命运的观察和研究；在创作中，是从某些社会矛盾出发，还是从人物性格出发。不同的着眼点、出发点，反映了不同的创作途径和创作方法，也会有不同的归宿。如果剧作家观察、研究生活的着眼点，只在于收集发生在某些领域的矛盾现象，如果他在创作中是从这些矛盾现象出发，就很容易为有关社会矛盾的现成观念所束缚，看不到发生在人与人之间以及人们内心深处的更复杂、更深刻的矛盾；其结果是，剧作家的视野狭窄，题材容易过时。假如剧作家观察、研究生活的着眼点在于各种各样的人物性格，他就会发现，各种人物面临的矛盾，决不仅限于围绕方针政策、管理制度、设计方案等等具体问题上的分歧；就是在这类矛盾的背后，也可以发现那些潜藏着的更丰富的内容，而这些潜在的矛盾往往更具有戏剧性和思想的深刻性。当然，剧作家把各种社会矛盾戏剧化的途径是广阔的，这里不存在一成不变的公式。如果要讲规律，那就是应该把戏剧冲突建立在人物性格的基础上，如果剧作家写的是人物与人物之间的冲突，这种冲突应该是性格关系的体现，如哈姆莱特与克劳迪斯的冲突，娜拉与海尔茂这间的冲突，潘月亭与李石清之间的冲突，等等。如果剧作家处理的是人物内心的冲突，这种冲突也只能是人物性格中各种矛盾因素相互斗争的体现，如哈姆莱特、马克白斯的内心冲突，鲁侍萍的内心冲突，等等。当然，剧作家也可以在人与社会环境、人与自然环境的斗争的基础上建立戏剧冲突。可是，在现实主义剧作中，社会环境也大都要通过具体的人物体现出来；因此，人与社会环境的冲突，也要通过人与人的性格关系得到艺术的体现。即使写人与自然环境的斗争，要使戏剧冲突具有生动性和丰富性，对那些与自然环境进行斗争的主要人物，也应该写出真实、丰满的性格。严格地说，像某些

剧本中常见的关于方针政策、管理制度、工程是否上马以及不同设计方案等等问题的论争，虽然也可以说是“社会性冲突”，但是，它们只不过是观念的冲突，并不是真正的戏剧冲突。这些剧本中的人物，只不过是某种观点、主张的化身，并不具有真实、丰满的性格。

总之，真正的戏剧冲突，是性格的冲突。剧作家要把社会矛盾戏剧化，就应该通过生动复杂的性格冲突，去体现各种各样的社会矛盾。我所以把这个问题说成是戏剧创作的规律，正是基于以下的原因：首先，个性、独特性，是艺术形象的首要素质。在剧本中，无论是人物形象，还是戏剧冲突，都必须具有个性和独特性。人物的个性，是使戏剧冲突具有独特性的前提。在现实生活中，各种各样的社会矛盾，都是在人们之间发生的；正是由于人们的个性不同，就使得具体的社会矛盾呈现出千差万别的个性色彩。一般化，是生活本身所排斥的，更是艺术的素质所排斥的。歌德说得好：“描写个别是艺术的真正生命。并且，倘若你仅仅满足于描写一般，人人都能摹仿你；但是描写特殊的事物，便无人能够摹仿你——为什么呢？因为没有人会完全和你经历同一的事物。”他认为：“到了描绘个别的这一阶段，我们所谓的‘构思’也就同时开始了。”（见《歌德与爱克曼的谈话》）如果仅就发生在不同厂矿企业（或其他领域）中某些社会矛盾的一般内容来看，总是有共同性的。剧作家的构思停留在这个表层，剧本就很难避免一般化、雷同化的弊病。可是，假如剧作家的观察透过这些一般的矛盾内容，深入到具体人物的性格、人物的内心世界中去，他就会发现这些社会矛盾千差万别的个性色彩；剧作家构思的基点放在这里，才能获得“艺术的真正生命”。戏剧是动作的艺术。在剧本中，塑造人物形象的基本手段是动作，使戏剧冲突得到妆观体现的基本手段，也是动作，要使人物的动作具有真正的戏剧性，它们必须是独特的、不一般化的；而只有源

于人物个性的动作，才会具有独特性。也只有通过独特性的动作去体现冲突，才能使冲突具有鲜明的个性色彩。其次，观众看戏，主要关心的是剧中人物，是人的性格，是人的内心世界，是人的生活命运。尽管剧本中写了这样或那样的矛盾冲突，也许这些矛盾本身是有重大的社会意义；可是，如果观众看不到活生生的人物，他们对剧中人物的性格、内心、命运没有兴趣，也就很难激起对剧中矛盾冲突的热情。剧作家只有用活生生的人物吸引住观众，让观众对人物产生了感情，关注人物的命运，才可能把他们引进冲突中去，以极大的热情关注冲突的发展。可是，那种一般化、概念化的人物，能够引起观众的兴趣吗？当然不能。

有关坚持现实主义传统的一个问题

文艺创作要恢复、坚持现实主义的传统，这是一个有现实针对性的口号。在“四人帮”推行文化专制主义的十多年内，文艺创作（特别是戏剧创作）曾经出现严重脱离生活的倾向，甚至出现根据某种政治需要去编造人物、编造情节的倾向。几年来的创作实践已经检验了这个口号的正确性。

可是，我们也看到这样一种情况：戏剧创作在否定了片面歌颂光明的主张以后，出现了很多揭露社会的黑暗面、针砭时弊的剧目。如果说，有些以歌颂光明为主的剧作，曾经发生过概念化、雷同化的弊病；那么，某些以揭露黑暗面为主的剧作，也已经发生了这种弊病。其实，歌颂与暴露应该是辩证统一的，把任何一方面绝对化，都没有好处。歌颂或暴露，都不是鉴别现实主义的标志。而且，事实已经证明，以歌颂为主的作品，如果写不好，可能背离现实主义的原则；以暴露为主的作品，也不一定就是现实主义的。我们能把概念化的作品说成是现实主义的吗？当

然不能。

为此，我觉得，戏剧创作要真正坚持现实主义的传统，就应该搞清楚现实主义最可宝贵的传统究竟是什么？

有人说，现实主义的创作就是要从生活出发，真实地再现现实。这种主张当然是无可非议的。可是，诸如有关方针政策、管理制度、设计方案等等问题的论争，不都是现实生活中大量存在的现象吗？剧作家在生活中发现了这些矛盾现象，在剧本中表现出来，似乎也可以说是从生活出发吧，可是，有很多同类题材的剧本，并不能说是成功的现实主义作品。我觉得，在现实主义文艺的宝库中，有一个重要的传统，就是塑造人物形象的原则和方法。我们如果承认戏剧创作的中心是塑造人物形象，那么，塑造人物形象的原则和方法就不是无足轻重的，而是在关系到创作方法许多问题中，居于重要的地位。

在那些“图解政策”、“图解问题”、“图解社会矛盾”的剧作中，人物只是某项政策、某个问题、某种社会矛盾的图解物，只是某种观点、主张的化身，而没有真实、丰满、复杂的性格。可是，现实主义的宝贵传统之一，正是要按照人在生活中的本来面目去塑造人物形象，这些作品中的人物，决不是某种观念的图解物，也不是某种社会本质的抽象化，当然也不只是某种观点、主张的化身；正像许多现实主义剧作家为我们留下的生动形象那样，它们是血肉丰满的，是充满生气的，是具有丰富、复杂的个性的……正如别林斯基对莎士比亚剧中人物的概括分析那样：“莎士比亚笔下的每一个人都是生动的形象，里面没有一点抽象的东西，都好像没有经过任何修改和变更，整个儿从日常现实中撷取过来似的。法国人曾经认为（现在也仍旧这样认为，虽然说法相反），典范是散处自然界的同一概念的特征的汇集。按照这个美妙的论点说来，恶徒必须把全部奸恶萃于一身，正人君子必须把全部美德萃于一身，因而也就没有任何个性……莎士比亚

是这种可怜理论的绝对的对立物……”

在这方面，现实主义不同于古典主义，普希金曾经对比莎士比亚和莫里哀塑造人物形象的原则和方法，说明两者的区别：“莎士比亚创造的人物，不像莫里哀的那样，是某一种热情或某一种恶行的典型；而是活生生的、具有多种热情、多种恶行的人物；环境在观众面前把他们多方面的多种多样的性格发展了。莫里哀的悭吝只是悭吝而已；莎士比亚的夏洛克却是悭吝、机灵、复仇心重、热爱子女，而且锐敏多智。”请认真对照一下《悭吝人》和《威尼斯商人》这两部喜剧吧！我们不仅会发现人物形象的不同，也会看到两种创作方法的不同。

在这方面，现实主义不同于浪漫主义。在欧洲，当浪漫主义戏剧战胜古典主义并取而代之的时候，在人物形象的塑造上并没有完全突破古典主义的局限；在浪漫主义戏剧的发展进程中，很多作家明显地吸取现实主义的营养，努力突破这种局限。可是，一般地说，他们还是强调突出人物的某种品格，加以夸张，加以理想化。

我决不是要否定古典主义和浪漫主义的成就。我也并不是说，古典主义、浪漫主义塑造人物形象的原则和方法，在今天已经应该扔进历史的仓库，不能去问津了。积极浪漫主义的传统，同样是我们应该继承和发扬的。我想说明，如果我们强调坚持现实主义传统的话，就应该认真学习莎士比亚，学习易卜生，学习契诃夫，学习奥尼尔，学习曹禺……特别要学习这些现实主义大师在塑造人物形象方面取得的宝贵经验，并发扬光大。

现实主义剧作中成功的人物形象，或许很难用“正面”或“反面”的观念去解释，但是，他们的性格和他们的生活命运，却蕴寓着丰富而深刻的社会内容。正是由于这些光彩照人的人物形象，使得这些剧作家经受住时间的考验，永葆其艺术之青春。

如果要问：在我们那些容易“过时”的剧目中缺少些什么？

我觉得，主要缺少的正是那些具有真正艺术魅力、能够使剧本永葆青春的人物形象。不能不承认，这是我们戏剧创作的重要弱点。

近几年来，文艺理论界正在深入探讨关于“性格”、“典型”等等问题，正在从理论上打破某些束缚作家手脚的成规。这是可喜的。与此同时，有些剧作家已经在实践中广泛探讨塑造人物性格的途径。在这方面，话剧已经有了一些成果，其中某些人物形象的塑造，已经获得好评。这样的探索如果继续下去，必将结出丰硕的果实。让我们拭目以待吧！

原载《剧本》1981 年第 5 期

深入开发当代人的内心世界
——对话剧作家们的一点期望

一个值得重视的问题

法国小说家斯汤达说过：作家是“人类心灵的观察者”。莎士比亚曾经通过自己的悲剧主人公抒发对“人”的赞美：“人类是一件多么了不得的杰作！多么高贵的理性！多么伟大的力量！多么优美的仪表！多么文雅的举动！在行动上多么像一个天使！在智慧上多么像一个天神！宇宙的精华！万物的灵长！”这位卓越的剧作家所塑造的剧中人物，形象栩栩如生，内心世界丰富多彩，直到今天还有巨大的艺术魅力；他不愧为一位杰出的“人类心灵的观察者”。

我们所处的是一个伟大的时代。错综复杂的社会矛盾，在经济、政治、文化领域发生的巨大变革，使得社会上各种人物的精神世界都显示出各自的丰富性和复杂性。也正是在各种社会矛盾和社会变革中，造就出一代社会主义的新人。处在这样的时代里，面对内心世界丰富多彩的一代新人，我们的剧作家大有用武之地。如果说，莎士比亚是欧洲文艺复兴时代造就出的一位艺术巨匠，那么，我们有理由期望出现一批无愧于这个伟大时代的优秀剧作，造就出20世纪中国的“莎士比亚”。可是，我们的剧

作家们，在开发同时代各种人物的内心世界方面，究竟做到了多少呢？我们在莎士比亚已经取得的成就上，究竟前进了多少呢？

近几年来，我们反映现实生活的剧作数量很多，在反映社会矛盾的广泛性上，在题材的多样性上，都有很大突破；而且，有不少剧作，能够通过所反映的社会矛盾提出为广大群众迫切关心的社会问题，针砭时弊，颂扬正气，在思想内容上具有很强的现实性和战斗性。可是，在肯定话剧创作成就的同时，却不能回避一个事实：在为数很多的剧目中，那种具有巨大的、持久的艺术魅力的作品却是不多。事实证明，有很多剧目经受不住时间的考验，它们的生命力是短暂的。对于社会主义话剧的剧目建设说来，这当然是一个值得重视的问题。很多剧目的生命力所以是短暂的，原因正在于它们具有很多弱点。那么，我们话剧创作的一般性的弱点在哪里呢？每个剧作家都有自己的创作道路，各人都有自己的长处和短处，在这方面当然不能以偏概全。可是，要探讨某些剧目缺少持久性艺术魅力的原因，美国戏剧理论家贝克的一句话很值得我们思考：“一个剧本的永久价值在于它的性格刻划的艺术。”这句话大概能够经受住实践的检验。通观中外很多优秀的剧作，它们在几十年、几百年之后仍然能够吸引、感染着今天的读者和观众，“永久价值”正在于那些具有真正艺术魅力的人物性格。每一位剧作家都是他的时代、他的民族培育出来的。可是，很多伟大剧作家所塑造的人物形象，却可以超越民族和时代的界限，具有长久的、普遍的艺术价值。关汉卿在今天仍然没有“过时”，我们一提起他的名字，首先想到的是窦娥、谭记儿、赵盼儿等几个栩栩如生的人物形象。《牡丹亭》的“永久价值”也在于主人公的性格塑造，杜丽娘的性格对今天的读者、观众仍然具有很大的感染力量。莎士比亚的“四大悲剧”所以流传千古，主要在于他创造的几个悲剧主人公。易卜生的《玩偶之家》被称为“社会问题剧”的代表作，他成功的秘密恰恰

在于娜拉、海尔茂性格的塑造。曹禺由于塑造的一系列成功的典型性格，使他的《雷雨》、《日出》、《北京人》至今仍然没有“过时”……尽管我们有很多剧作家已经认识到塑造人物性格的重要性，并在自己的实践中进行了多方面的探索，可是，在反映现实生活的剧目中，那种具有持久性艺术魅力的人物形象还为数不多，剧作家们对同时代各种人物内心世界的开发的深度和广度，都还远远不够。不能否认，这是我们话剧创作的重要缺陷。为了克服这方面的缺陷，为了使我们的剧作家能够更深入地开发各种人物的内心世界，为了使我们的话剧创作在塑造当代人物形象方面有长足的进步，有很多创作理论问题尚待深入探讨。

社会活动与内心生活

戏剧作品的主人公是“人”。人的本质在于它的社会性。任何有意义的剧本，都只能是把人作为一种社会存在，把人物放在一定的社会关系中去揭示（而不是图解）这种本质。剧作家如果抽掉了人的社会性，只写它的自然属性，他的剧本也就不会有什么意义。人作为一种社会存在，它的一切有意义的行动，都是一种社会实践。在我们的话剧创作中，人的社会活动向来被剧作家放在十分突出的地位上。在反映现实生活的剧作中，无论什么样的题材，各种人物总是处在某种现实的社会关系之中，自觉地进行生产斗争、阶级斗争、科学实验等等社会活动，他们的行动本身就具有明显的社会意义。我们还可以看到，在近几年来的话剧创作中，人物进行社会活动的范围愈来愈广泛，除了生产斗争、阶级斗争和科学实验等基本的社会实践之外，有不少剧作还涉及到人们的家庭生活、爱情生活、国际交往等等领域，使得创作的题材日益广泛多样；而且，有些剧作家怀着高度的政治责任

感，着力反映在现代化建设中具有深刻现实意义的矛盾和斗争，塑造了一批思想解放、有胆有识、勇于实践的先进人物的形象。诸如《未来在召唤》中的梁言明、《报春花》中的李健、《灰色王国的黎明》中的徐定远、《血，总是热的》中的罗心刚等等，都是这样的形象。这些人物显著的共同特点是他们刚刚从“四人帮”的迫害下解放出来，却没有沉浸在个人伤感的情绪之中，而是奋不顾身地投身到四化建设的洪流中去，挑起重担，不畏险阻，一股劲地朝着四化的目标实干、苦干。他们通过自己的实践活动显示了中国共产党人的优秀品格，给广大观众带来一股春天的朝气。正因为如此，当这些人物出现在舞台上时，就在广大观众中激起了强烈的反响。

对于近几年来出现的很多反映现实生活的剧目，人们曾经提出不同的看法，探讨过各种问题。这里我只想从塑造人物形象的角度提出一个问题：尽管上述剧目对人物（如前面谈到的几个人物）的社会活动都有比较充分的表现，可是，对于人物内心生活的丰富性和复杂性，都还揭示得不够。或许正是因为如此，这些人物虽然曾经引起强烈的共鸣，观众却仍有不够满足的感觉。

如果把造成这种缺陷的原因通通说成是剧作者不重视写“人”，结论未免失于武断。文学是“人学”，这是近几年来很多同志一再强调的一个重要命题。应该说，上述剧本的作家都并不忽视“写人”的重要性。在这里，我只想提出一个具体问题：究竟应该怎样理解“人学”的含义？如果说，剧本应该把人的活动作为基本的内容，那么，剧作家的兴趣主要应该放在人的活动的哪些方面呢？或者说，剧作家要完成塑造人物形象的课题，只重视观察、表现人的社会活动够不够呢？

已故的文艺评论家侯金镜同志对“人学”曾经做过如下的解释：“高尔基说文学是人学，这话很精辟，一针见血，而作为

人学的一个重要内容是研究把握人的心理活动。”“从一定的意义上来说，把握和描写人的心理活动，是作家的带有根本性质的任务……文学如果不能描写出人的心理活动，就没有文学。”①我觉得，对“人学”的这种解释，不仅涉及到文学创作带有根本性的问题，而且直到今天，还有很强的针对性。

文学（当然包括戏剧文学）所担负的是一种特殊的社会职能：它能够对人的精神世界起到深刻的影响作用。人们常说，戏剧的职能在于“干预生活”。实际上，作家和理论家们对这句话的理解并不一致。我觉得，所谓“干预生活”，决不能简单地理解为去“干预”厂矿、农村、科研单位、领导机关等部门工作中的具体问题，也不是指为解决这方面的具体矛盾开药方。在我们反映现实生活的话剧创作中，确实出现过这种情况。在50年代到60年代，这类剧目是不少的。比如，写工业建设题材的戏，往往局限于表现有关管理方式、设计方案、产品质量等等问题的论争；写农村生活的戏，则常常是围绕农副业的关系、兴修水利、作物品种、计划方式等等问题构成戏剧冲突……在这样的剧本中，剧作者的立意大都是通过具体的矛盾阐明哪些观点、主张是正确的，哪些是错误的，而剧中人物不过是某种观点、主张的代表者；剧作者当然也赋予人物很多活动，可是，他们的活动除了阐明某种观点、主张，说明某些社会问题之外，没有更丰富、更深刻的内容。这样的剧本，不仅人物是概念化的，冲突和情节也大都彼此雷同；而且，一旦时过境迁，某些生活领域的矛盾现象和存在的问题发生了变化，剧本也就过时了。事实上，像这样的剧本虽然曾经出现过几十个，上百个，但是，能够保留下来的又有几个呢?!

和50、60年代相比，近几年来话剧创作有了明显的提高。

① 侯金镜：《短篇小说琐谈》。

可以看到，不少剧作家生活的视野更开阔了，对社会生活的观察、反映也更深刻了。在这方面，前面提到的几部剧作是比较突出的。这些剧本所反映的社会矛盾已经突破了管理方式、设计方案、产品质量的范围，剧中人物的活动具有更广阔、更深刻的社会内容。《报春花》虽然也涉及到产品质量问题，可是，正像剧作家自己所说的，"在这个戏中，质量问题只是个引信"。党委书记兼厂长李健的活动，并没有局限为推广白洁连续五万米无次布的先进经验，他通过这位先进的青年女工的遭遇洞察到"血统论"给人们心灵造成的创伤，洞察到这种观念在少数人中间是何等顽固，洞察到它对解决社会生产力的巨大危害。他为了把白洁从深重的精神创伤中解放出来，为了调动一切积极因素，遇到了各种各样的阻力，在领导人员中间和家庭内部进行了一场无私无畏的斗争。他所进行的斗争不仅直接关系到四化建设的成败，也涉及到维护党的思想路线，关系到很多人的生活命运。《未来在召唤》中的梁言明，作为某工业部门的领导人到分厂蹲点，他面临的问题是保证重新试制新式飞机这项生产任务的完成；剧作者赋予他的活动并没有局限在生产技术范围之内，而是涉及到坚持思想解放、反对迷信僵化这个带有根本性的问题。《灰色王国的黎明》中的徐定远背着行李到工程处蹲点，还没有正式报到就卷进一场错综复杂的矛盾斗争中去；他不仅很快就发现了这个"顾家大院"的黑幕，也在这个"灰色王国"里发现了潜藏着的革命的火种，于是，就以战士的姿态同这个"王国"展开了一场激烈的斗争——一场为四化建设扫除阻力的殊死搏斗。《血，总是热的》中的罗心刚也是一个朝气勃勃的实干家，他在为四化建设奋斗的过程中，受到来自各方面的干扰、阻挠，甚至受到离职检查的处分。他从切身体验中洞察到四化建设中一个带有根本性的问题——经济体制的问题，于是，他积极地、自觉地、顽强地进行实践活动，决心闯出一条新路。总之，从这几

个剧目可以看到近几年来话剧创作中的一种趋向：剧作家们力图透过现实生活的表层，发掘更深刻、更有普遍意义的社会矛盾，在剧本中提出重大的社会问题；在塑造人物形象时，已经开始摆脱靠空泛的议论和空洞的豪言壮语去写人物的概念化倾向，力图赋予人物以有力的行动，在丰富的实践活动中去展现他们的思想品格。无疑，这是值得肯定的。

可是，尽管剧作家对现实生活的观察、反映，已经深刻得多了；从反映生活的角度和途径来看，或者是从剧作家对“干预生活”的理解来看，仍然存在一些值得进一步探讨的问题。比如，有的同志谈到：《血，总是热的》这出戏的可贵之处，在于触及到当前经济体制的调整问题，而且涉及到人事、财务制度等问题。看起来，这样的评价是符合剧本实际的。剧本中罗心刚与夏炳石等人的冲突确实涉及到这类问题，请看第十场中罗心刚和夏雨之间的一段争论：

> 夏　雨　……中国的经济体制就像架庞大的机器，好多地方的齿轮都锈住了，咬死了！
> 罗心刚　咱们来想法转动它嘛！
> 夏　雨　谈何容易！

在同一场，夏炳石却发表了完全不同的主张：

> 夏炳石　……现在的体制，我承认：慢。可是它稳当！你改革出来的东西非驴非马，谁知道管用不管用？搞不好要天下大乱的！要资本主义复辟的！

在剧本中，有关调整改革经济体制的问题，不只是一般性的议

论，它体现在罗心刚的全部行动之中，体现在罗心刚与夏炳石等人的矛盾冲突之中，正是剧作家着力表现的一个中心问题。应该说，从“干预生活”的角度来说，这个剧本所提出的问题，比起管理方式、设计方案、产品质量等等问题的论争，当然要深刻得多了。我也并不否认，在当前，对经济体制的调整，是一个迫切的社会问题。那么，提出和解决这类问题，是不是剧作家应该承担的任务呢？或者说，剧作家是否应该把创作基点放在干预经济体制的调整和改革人事、财务制度等等问题上呢？有一点是清楚的：罗心刚的行动固然是对旧的经济体制的冲击，剧本也表现出旧的体制的很多不合理性；但是，他的实践活动所体现的那种新的体制和制度，就是完全合理的吗？我对经济体制问题一窍不通，对此没有发言权。而且，在讨论艺术创作的文章里提出这类问题来，似乎已经离题太远了。我想说明的是：如果说，我们过去的体制不利于四化建设，要搞出一套完备而合理的新体制，尚需要在实践中不断探索。这需要时间。而且，这是经济专门家的任务。剧作家们试图在剧本中提出和解决这类问题，是困难的，也是不应承担的任务。本剧的作者说过：“我们深知，搞这一类题材很吃力，又极不容易讨好。出了岔子，要担风险，不出岔子，又会被指责为‘赶浪头’。”[①] 我觉得，问题还不仅仅在于“出岔子”、“担风险”，写这类题材所以“极不容易讨好”，原因还在于，如果剧作者从这样的角度去“干预生活”，一旦剧本所反映的社会问题在现实中已经不复存在的时候，或者实践证明作者为解决社会矛盾开的药方并不适用的时候，剧本不也就“过时”了吗?!

假如把“永久价值”作为评价一切剧目的唯一尺度，当然是不对的。在某个时期能够起到宣传作用的剧本，也不应该一律

① 1981年2月4日《文汇报》。

否定。那么，剧场只是推广某种方针政策、管理方式、设计方案、计酬原则的场所吗？观众到剧场里来，只是为了寻找如何调整经济体制、财务制度的答案吗？当然不是。如果这样理解“干预生活”的含义，那些具有真才实学、实践经验丰富的专家们，要比剧作家们更能胜任。剧作家当然也是专门家，不过，他们观察、开发的领域是人的精神世界。要讲“干预”的话，戏剧所直接干预的，主要也是人的精神世界。可是，戏剧对人的精神世界的影响，与其说是“干预”，倒不如说是“潜移默化”。强调这一点，不仅不会削弱话剧创作的战斗性，反而可以充分发挥它特有的性能。世界上没有万能的东西。戏剧也不是包医百药的仙丹。社会主义的话剧创作，要为人民服务，为社会主义服务，这是一条基本原则，是发展社会主义话剧创作的总的方针。可是，剧作家要实现这个原则，则有特殊的角度、特殊的方式、特殊的途径。社会主义建设，不仅包括物质文明的建设，也包括精神文明的建设。没有高度的精神文明，就谈不到建成真正的社会主义，更谈不到把共产主义理想变为现实。戏剧艺术要直接干预物质文明建设中的具体问题，是困难的；这并不是它的职能。可是，它可以通过对人的精神世界的深刻影响，对培育社会主义的新人，对提高、丰富人的精神世界，完成自己特殊的使命，从而间接地推动物质文明的建设。

剧作家为了更好地完成话剧艺术的特殊职能，不仅应该把观察、研究、反映生活的焦点，集中在各种各样的人物身上；而且，对人的观察研究也不应该局限于人们一般的社会活动，而必须要深入到人的内心生活中去，做一个名符其实的“人类心灵的观察者”。假如我们不把“内心生活”神秘化，它不过是一个人具体的思想活动、感情活动、心理活动等等因素的总和。任何一个人在进行某种社会活动的时候，总是受自己的思想、意志、感情、心理等等因素支配的。实际上，人的社会活动和内心生活

很难截然分开，后者是前者的动力和基础，前者往往是后者的外在表现。人们在社会实践中的行动表现，是一般人都可以看得到的。可是，要洞察人们隐秘的内心生活，则需要独具慧眼，需要艺术家的敏感。剧作家当然不能不去观察研究现实生活中各种矛盾和斗争，但是，他的观察研究既不能局限于各种矛盾现象，也不能只注意人们外在行动的对抗；因为那些外在行动的对抗，也都不可避免地潜藏着内在的思想、感情、心理的对立。剧作家如果只是一般地了解人们的行动表现，而不能洞察心灵的隐秘，不能发掘行动内在的动力和基础，不能透过具体的矛盾现象洞察到人们之间思想、感情、心理的冲突，他的创作也就难免停留在生活的表层，也就难于完成塑造人物形象的使命。要塑造血肉丰满的艺术形象，当然应该展示出人物内心生活的丰富性和复杂性。

应该说，上述几个剧本的作家们，大都已经认识到展示人物内心活动的重要性。比如，像《报春花》中白洁的形象塑造，就是一个比较成功的例证。与塑造白洁这样的人物形象相比，剧作家在塑造像梁言明、李健、徐定远、罗心刚这样一些领导人的形象时，受到的束缚要大得多，实践起来也要困难得多。正因为如此，几位剧作家在这方面进行的探索也就更值得重视。总的说来，这几个人物形象的塑造并不理想，特别是对于人物内心生活应有的丰富性和复杂性，都展示得不够充分。《未来在召唤》中的梁言明在同老战友进行一场斗争之后激动地说："我是一个人，一个活生生的人。他不是像电子计算机那样，用正确和错误这样简单的概念指挥得了的。我这里是心脏，它在跳动，跳动……"。《血，总是热的》里的主人公罗心刚，由于未能如期交付定货而要向外商赔款，上级要追究他的责任，他也激动地说："你们别以为我真是什么钢铁战士，我也是个人，肉做的人！这儿也有一颗活蹦乱跳的心！"如果我们把人物这些不约而同的表白，看做是作者塑造这类人物形象所要遵循的原则，大概

不无根据。可是，无论是梁言明，还是罗心刚，作为一个有血有肉的人物形象，各自的内心活动都未能充分揭示出来。在《未来在召唤》中，剧作者曾经让人物自己披露在同于冠群斗争中间内心活动的复杂内容："也许，我需要一个什么样的折中的办法？……也许，我应当慢一点、稳一点？我太急躁了是不是？也许……真的应当等一等？"这些话表明，他在同这位老战友的斗争中，思想感情并不是那么简单，并不是直线条的。遗憾的是，剧作者并没有把人物复杂的内心活动体现在斗争的具体过程中去，我们看到的斗争过程却是比较简单的、直线条的。你听，这是两个人最后一次交锋的情景：

于冠群　（语重心长）你知不知道你现在的这种思想有多么危险，你把你自己放在了一个多么可怕的位置上！你设想一下如果在某一天的早上，突然有人喊出这样一个口号："誓死捍卫毛泽东思想的纯洁性"，那时候会怎么样？

梁言明　我所维护的正是毛泽东思想的纯洁性。

于冠群　口号可能都是一样，但内容却可以完全不同！按照你所理解的毛泽东思想，将会惹翻一批相当数量的中层干部，他们会在一个中午把你打翻在地。到时候群起而攻之，踩都会把你踩扁！

梁言明　中层干部多数和大多数是好的，少数的需要换换思想。对那些思想僵化的死硬派，必须叫他们让开！

看得出来，作者让梁言明在冲突之后披露出来的内心活动，同在冲突进展中的具体行动展示的内容，有很大差距，后者要单薄得多。在《血，总是热的》中，作者把罗心刚推到十分艰难的处

境之中，并赋予他一系列社会活动，却未能把他那颗"活蹦乱跳的心"形象地展现在观众面前；在情境尖锐、冲突激烈的时刻，则一再让人物对观众宣讲有关四化建设的言论，当然也是作者本人的主张。在《报春花》中，如果说李健用自己的行动治愈了白洁的精神创伤，在她的内心深处点燃起熊熊之火；那么，剧作者却未能在我们面前打开李健内心世界的大门。像《灰色王国的黎明》中的徐定远虽然也处在错综复杂的矛盾斗争之中，作者却也是让他发表"干预生活"的言论多于对内心活动具体内容的揭示。

那么，在这几个剧本中，作者塑造人物形象的弱点说明了什么呢?

首先，我觉得，几位作家虽然大都认识到展示人物内心生活的重要性，却未能把那条写"一个活生生的人"的原则贯彻到底，往往是让"干预生活"的意图指挥自己的笔，在两者发生矛盾的时候，则有意无意地抛弃了那条正确的原则（其实两者应该是统一的，正确的途径应该是统一于"写人"的原则）。正因为如此，作者在把人物置于激烈冲突之中时，就往往不能依据各自内心的丰富性和复杂性，去赋予他们以复杂的行动；而是常常急于让人物去宣讲某种观点、主张，代替作者本人立言。当然，有些人物的言论是切合时宜的，是充满激情的，甚至能够赢得观众的掌声；可是，无论如何，它们决不能代替人物内心活动的具体内容。道理很简单，人物丰富的内心生活，决不是某些观点、主张所能包括得了的。

其次，崔德志同志自己说过："由于思想和艺术水平所限，对这样的新人物了解得很少，因此没有把李健写得富有特色，性格鲜明，还有概念化痕迹。"① 我觉得，这段话很有道理。任何一个作家要在剧本中充分展示人物内心生活的丰富性和复杂性，

① 《剧本》月刊，1979年第6期。

就必须对人物的内心世界洞察入微，把握得住。否则，尽管抱有良好的愿望，在创作实践中也会感到力不从心。

人物性格和内心活动

现实主义的戏剧创作，向来是重视塑造人物性格的。对此，似乎无须多讲。问题在于，话剧拥有的表现手段是有限的，它又受舞台时间、空间的限制，剧作家能像小说家那样塑造出丰富、复杂的性格吗？美国的一位电影理论家曾经断言："戏剧不可能摆脱类型人物，它没有什么可能潜入一个人的精神世界的深处。那是专为电影的探索保留的一个王国。"① 其实，这种断言已经被戏剧创作的实践否定了。在戏剧历史上，只塑造类型人物的剧作是有的：欧洲古代的宗教剧和道德剧，剧中人物都只是某种抽象观念的化身；古典主义戏剧也没有完全突破类型人物的藩篱，剧中人物大都是某一种"热情"、某一种"品格"的代表者。而现实主义戏剧，从莎士比亚到易卜生、契诃夫、奥尼尔以及我国的曹禺、老舍等，都是以善于塑造丰富多采的性格著称的。莎士比亚的创作实践早已证明，在优秀剧作家的笔下，不仅可以摆脱类型人物，而且有充分可能"潜入一个人的精神世界的深处"；在杰出的剧作中，无论是人物性格的丰富性、复杂性，还是它所蕴寓的思想的深刻性，都可以不比长篇小说逊色，当然也可以和最好的电影媲美。

话剧能够塑造出具有丰富个性的典型人物，这是毫无疑义的。可是，在这方面，中篇和长篇小说无论是在篇幅上，还是在表现手段的丰富性上，都要比话剧优越。至少，作家在小说中可

---

① 《电影艺术译丛》第5辑，第74页。

以挥洒笔墨进行淋漓尽致的性格描写和心理分析，而在话剧中，这是不能容许的。话剧对人物性格的展示，只能靠人物自身的动作（包括外部动作、语言动作等等）；除此，它几乎没有别的手段。在有限的场面中，通过人物自身的动作，塑造丰富、复杂的性格，当然是困难的。其实，任何文学样式在表现手段上都有一定的局限，同时也有各自的长处。假如剧作家能够掌握戏剧动作的性能，熟练地运用它，就可以充分发挥它的巨大潜力。

戏剧动作的长处，就在于它的直观性。对观众说来，外部（形体的）动作，是可以直接看到的；语言动作（台词）是可以直接听到的。戏剧正是靠这些具有直观性的动作，把各种人物的性格、各种矛盾斗争的发展进程活灵活现地展现在观众面前，使观众获得的艺术感受要比小说读者的感受更直接、更具体、更强烈。

那么，剧中人物的"性格"意味着什么呢？实际上，一个人的性格不仅表现在他有什么行动，还表现在促使他行动的潜在的心理活动的内容。两者是统一的，而后者则更为重要。契诃夫说过："一个人的全部意义和戏都在内心，不在一些外部的表现。"① 这话是精辟的，不过需要补充一句：一个人物的"内心"如果不能获得"外部的表现"，观众就根本无法了解。像《未来在召唤》、《血，总是热的》等剧作中，作者虽然让人物表白自己"也有一颗活蹦乱跳的心"；可是，由于人物具体的行动并不能把那颗"心"充分展现出来，观众的感受就不那么具体。当然，一个人的行动是外在的，促使人物行动的心理活动内容却是潜在的。可是，我们绝不能把动作的"直观性"看成是纯粹外在的东西。在剧本中，无论是人物的外部动作，还是语言动作，都是展示人物内心活动的手段。真正具有戏剧性的外部动作，都

① 《契诃夫戏剧集》，焦菊隐译，第528页。

应该是人物内心活动的外观。至于台词（无论是对话，还是独白、旁白），它所以是构成戏剧动作的主要因素，当然不是指作者靠它去宣讲某种观点，对时弊发表议论，而应该是人物丰富的内心活动的表现手段。李渔在谈到戏曲旁白时说得好："言者，心之声也。"他要求剧作家在写旁白时应该"使心曲隐微，随口唾出"。所谓"心曲隐微"，当然是指剧中人物隐秘的心理活动。因此，他主张"欲代此一人立言，先宜代此一人立心。"[①] 这就是说，剧作者只有对人物在特定情境中隐秘的心理活动内容洞察入微，把握得准，他才能通过台词把人物的"心曲隐秘"充分展示出来。这样的台词，才是戏剧性的语言，才会具有真正的艺术魅力。假如剧作者不是代剧中人物"立言"，而是让剧中人物代自己发言；或者只是把台词当作表现不同观点、不同主张的手段，而不去发掘冲突双方潜在的心理活动内容并体现在台词之中；凡此，都会大大削弱台词的戏剧性。靠这样的台词，要塑造出丰富、复杂的性格，当然是不可能的。

当然，人物的心理活动是一个十分广阔的领域。剧作家不仅可以深入开发这个领域，而且有可能通过戏剧的表现手段把它充分展现出来。在这方面，无论是外部动作还是语言动作（特别是后者），都有很大的潜力。可是，对于剧作家来说，他塑造人物性格主要靠人物自身的行动；那么，通过行动怎样去展示这个广阔的领域呢？或者说，剧作家在塑造人物性格时，首先应该注意什么问题呢？法国的戏剧家史雷格尔在谈到塑造人物性格时说过："一出没有性格的戏，就是一出没有一切真实性的戏，因为人之所以这样或那样行动的动机，都归之于性格。性格不确定，行动便没有动机，因而也是不真实的"。[②] 这段话，对现实主义

① 李渔《闲情偶寄·词曲部》。

② 《古典文艺理论译丛》第8册，人民文学出版社1961年版，第193页。

戏剧创作说来，称得上是至理名言。人所以这样或那样行动，都是受具体的思想、感情、心理等等因素推动的。所谓“动机”，指的正是促使人物行动的这些内在的因素，它常常是一个人丰富内心世界的集中表现。推动人物行动的有客观因素（外因），也有主观因素（内因）。推动人物行动的“外因”是其他人物的影响以及突然发生的事件等等客观因素；而“动机”则是行动的“内因”。无论是其他人物的影响还是突然发生的事件，都会对一个人的思想、感情、心理发生深刻的影响，因而推动人物产生特定的行动。既然话剧创作不容许大量静止的性格刻划和心理分析，它要求人物不断的行动，让人物靠自身的行动现身说法，剧作家如果不能把握、展示人物行动潜在的动机，行动本身的意义也就难于体现出来，性格也就会模糊不清。剧作家安排的事件，或者围绕人物安排的复杂关系，只是为人物产生具体、丰富的行动提供了客观条件；如果他不能准确把握这些客观因素对人物思想、感情、心理发生的深刻影响，不能把握具体人物行动动机诸种因素的特殊性和复杂性，就无法写出人物具体、丰富的行动，当然也就无法显示丰满、复杂的性格。我觉得，有些剧作人物性格所以显得单薄，原因往往在于：其一，剧作者只是靠某类人物（如党的领导人等）“应该如何如何”的逻辑推理去安排人物的行动，这就容易造成行动的一般化、雷同化；其二，剧作者用自己的主观意图代替人物具体的行动动机，或者只是赋予人物以某种品质（如“思想解放”、“敢冒风险”、“勇于改革”等等），进一步用行动为这种品质作注解，这样，人物的“内心活动”自然容易概念、简单。《报春花》中的李健和白洁，都可以说是社会主义新人的形象。后者的形象比较丰满，前者则相形逊色，两相对比，恰恰可以说明以上问题。可以看出，作家对白洁具体的思想、感情、心理等等因素，洞察较深，把握较准，因而行动和动机都比较生动，有个性色彩。可是，作家在塑造李健的形象

时，则未能摆脱从主观意念出发的倾向，因而人物的行动及其潜在的动机，都显得一般化。为了说明这个问题，不妨再举另一个剧本为例。《救救她》中的李晓霞，是一个失足青年的形象。剧本的长处在于，没有过分描写失足青年的丑行，而是通过这个人物向社会发出呼吁：不要遗弃她，应该伸出热情的手去挽救她！无疑，这种呼吁是积极的，是有现实意义的。可是，由于作者在塑造这个形象时，不是从生活出发，不是具体地、深刻地洞察，揭示促使人物失足的各种复杂的因素，而是从良好的主观意图出发，对促使她失足的内因——潜在的内心的根据，却有意掩盖了。我强调是“有意的”，因为作者自己说过：为了“唤起人们对李晓霞的爱”，一方面具体表现“她的单纯、真挚、正义”等等好的品质，一方面“没有强调她变坏的内因”。[①] 问题恰恰在于，对于一个失足的青年来说，“变坏的内因”是客观存在的。每个人所走的生活道路都有其必然性，必然性的因素之一正是这种“内因”。一个好学生为什么会失足于流氓集团？正是由于作者违背了生活的逻辑，违背了人物自身的逻辑，使这个人物的性格不那么生动，也影响了性格本身的思想深度。

在现实主义戏剧中，人物性格决不应该是某种观念的化身，也不仅仅是某一种观点、主张的化身；它应该是在特殊的环境、经历中形成的，是特别的思想、感情、心理等等因素的统一体。独特的性格产生独特的行动，赋予行动以独特的动机。正因为如此，要塑造一个血肉丰满的人物性格，就不能把动机抽象化、一般化，更不能从主观意念出发用逻辑推理代替对具体人物的观察、研究。由于对人物的内心世界揭示得不够深刻，因而不能塑造出血肉丰满的人物性格，是某些反映现实生活的剧目共同的弱点。要克服这个弱点，就要求我们的剧作家能够透过生活的表

① 《剧本》1980年1月号。

层，透过一般的矛盾现象，去深入开发当代人的内心世界。

在结束本文的时候，我应该说明：文中对几个有影响的剧目，从人物形象塑造的角度提出一些问题，正是希望剧作家们百尺竿头，再进一步，塑造出无愧于伟大时代，有巨大艺术魅力的人物形象！

原载《戏剧艺术论丛》1981 年第 2 期

关键在于写好人物

——简谈“情节剧”与“社会问题剧”

中国话剧作家面临的问题是：如何使自己的作品适应建设社会主义现代化强国这一伟大历史任务的需要，进一步提高作品的艺术质量，以满足广大观众日益增长的精神需求。尽管剧作家们在近几年间已经创作出为数众多的话剧作品，然而，这些迫切的问题摆在面前，却不容许我们停步不前。

题材日益广泛，体裁也比较多样化，是近几年来话剧创作的显著特点。概括起来说，在为数众多的剧目中，最突出的是三种体裁：社会问题剧、情节剧和历史剧（包括大量反映民主革命时期斗争生活的剧目）。关于历史剧的创作，是一个专门性的问题，这里不准备涉及。我只想就前两种体裁创作中一些共同性的问题，谈点个人的看法。

“情节剧”中的“情节”

近几年，“情节剧”是话剧创作和演出中的一个热门。《在茫茫的夜色后面》轰动蜀都以后，全国竞相上演。紧接着，《深夜静悄悄》、《神秘的古城》、《猎狼》、《希腊棺材之谜》等创作、改编剧目接连出现。尽管这些剧目的思想、艺术质量有高有

低，却都拥有不少观众。

一谈起“情节剧”，有人就会想到某些只是任意编造情节、格调不高、只靠廉价的剧场效果获取票房价值的东西。当然，类似的倾向确实存在着。假如因此就把“情节剧”一律贬之为“等外品”，却是不公平的。

所谓“情节剧”，原来是指 18 世纪到 19 世纪曾经在欧洲广泛流行的一类戏剧。它的特点是，主要人物是定型的：女主角、男主角、丑角加上一个坏蛋；情节框架是固定的：男女主角相爱，坏蛋作恶，女主角受难，男主角在丑角的协助下营救女主角并惩治坏蛋；情节中注入道德宣传——惩恶扬善。卢那察尔斯基认为，情节剧所以能吸引很多观众，因为它“有很好的、引人入胜的情节，其次，有丰富的动作，性格刻划有极大的明确性，情境是明白无误的，而且总能唤起一致的感情：同情或愤慨；剧情发展总是包含着质朴而伟大的道德观念，包含着简单明了的思想。”可以看出，我们今天所说的“情节剧”，已经远不是原来的含义了。

“情节剧”，当然首先是以情节取胜，它要求剧作家精心于情节的安排，以获得引人入胜的效果。真正的情节剧，起码应该具备这样的条件：悬念很强，并能真正保持到底；剧情发展富于起伏跌宕；结构紧凑严密。不过，这还只是在形式上的要求。

情节，作为戏剧作品重要的构成因素，对剧作家来说是个严肃的课题。它不仅是剧本的形式因素，而且是剧本的内容因素。因此，要写好情节剧，既不能只靠懂得一点编剧技巧去随意编造，更不能靠魔术师式的障眼法去故弄玄虚，以迷惑观众的视听。情节，应该是从生活中提炼出来、经过剧作家精心地处理成为有艺术诱导力的东西。而真正的艺术诱导力，应该是以“真实性”为前提，以严肃的社会内容为归宿的。与此相反，就很

难具有真正的艺术力量。

一般地说，我们的剧作者，大部分都能重视情节的社会内容。在上述剧目中，从题材上看，主要可以分为两类：一类是反映民主革命年代里敌我斗争的题材，着重表现我方特工人员同敌人进行艰苦斗争中的英雄事迹；另一类是反映现实生活中以侦察、审理某个案件过程为情节内容，并揭示严肃的社会问题的。不管这类剧目在思想和艺术上还存在多少缺陷，但剧作者的创作态度大都是比较严肃的。似乎可以说，这是情节剧创作中健康的主流。然而，我们同时也看到一股潜在的浊流，它至少有两种表现：其一，有的剧作者热衷于用“智力测验”式的“悬念”造成“迷团”。比如，一个人被杀死了，谁是凶手？在造成这类“迷团”之后，剧作者就故弄玄虚，一再诱导观众去产生错觉，在剧本的结尾才把“迷团”揭开，让观众大吃一惊。在这类猜谜式的情节中，自然很难找到深刻的社会内容。其二，有些被称为“情节剧”的剧本和演出，不过是用异国情调、“迪斯科”舞会场面、情场风波以及暴力打斗杂凑起来的拼盘，如果说其中也有一些所谓“政治内容”的话，那不过是硬贴的背景和外加的装饰！

谈到情节的真实性，人们首先会想到人物性格，这是有道理的。高尔基把“情节”看成是“某种性格、典型的成长和构成的历史”。这个定义既适用于小说，更适用于戏剧。在剧本中，情节的发展并不能靠作家的叙述，而必须靠人物的行动去直观地展现。突发的事件，其他人物的影响，不过是人物行动的外部推动力，而人物行动的内在动力，却是人物的性格。这是戏剧创作的一条规律。史雷格尔说得好：“适合在舞台上表演的情节，是由意图、达到意图的手段以及这些手段的结局网织而成的。”（《关于繁荣丹麦戏剧的一些想法》）这里谈到的“意图”，指的

是促使人物行动的潜在的心理活动内容——思想、感情、愿望等等，它往往是人物性格的集中体现；所谓“达到意图的手段”，指的则是人物的行动。无论是高尔基的定义，还是史雷格尔的解释，都适用于一切戏剧体裁，当然也适用于“情节剧”中的情节。情节的曲折紧张，富于起伏跌宕，都不能不受“真实性”的检验。剧作者要以情节取胜，当然要充分利用某些偶然、巧合的因素去推进情节，造成情节的“激变”。偶然、巧合的事件，当然可以作为情节的外部推动力；但是，检验情节“激变”的标准之一，正是阿契尔所说的“合情理性”。他认为“合情理性”有三个标准，而“最重要的”是“心理上的‘合情理性’，即主要或完全以人物性格为依据的事件的‘合情理性’。”他甚至认为，这种“合情理性”也就是“真实性”(《剧作法》)。事实上，在某些“情节剧”中，剧作者往往是为了追求情节的表面效果而牺牲人物性格的逻辑，甚至强使革命队伍的侦察员、特工人员去充当“美人计”里的角色，为“绿林好汉”式的人物冠以革命者的头衔，其结果，不仅歪曲了革命者的形象，也使情节本身失去了真实性。

有人会说，“情节剧”毕竟不同于“性格剧”，它重的是情节，而不是性格。这种看法并不全面。其实，在情节剧中塑造出比较生动、丰满的性格，不仅是应该的，也是可能的。近年来，在国外盛行着所谓“推理小说”、“推理电影”、“推理戏剧”。真正有价值的“推理”作品，并不过分追求情节的离奇以及暴力和凶杀的官能刺激，而是在引人入胜的情节中揭示深刻的社会问题。而且，好的“推理作品”，往往能够把严肃的社会内容同对人物性格的塑造在情节中融为一体。所谓“推理”，“推”的恰恰是人物作案的动机；通过对人物动机的揭示，完成了性格的塑造，并寄寓了深刻的社会内容，譬如日本电影《人证》就是

个典型的例子。近两年来，我们有些剧作者也在尝试“推理戏”的样式，用以反映现实生活。像《深夜静悄悄》等剧目，不仅情节比较曲折，有“推理”的成份，而且力求塑造比较真实、生动的人物，这种尝试是值得肯定的。当然，总的说来，那种情节引人入胜、人物形象真实、丰满而又能发人深思的情节剧，目前并不是很多的。

“问题剧”中的“问题”

尽管情节剧的数量不少并拥有大量观众，但在近几年的话剧舞台上，最引人注目的却是“社会问题剧”。从《于无声处》、《未来在召唤》、《报春花》、《权与法》，到《灰色王国的黎明》、《血，总是热的》等等，这些剧目上演之后，不仅观众的反响十分强烈，也受到评论界的普遍赞扬。可以预见，这种体裁今后还会广泛发展。正因为如此，认真探讨这类剧目的成就和不足，对我国话剧的发展是很有意义的。

所谓“社会问题剧”，它的基本特征是反映现实生活中各种社会矛盾，并提出某些比较重大的社会问题。因此，这类剧目揭示的“社会问题”是否深刻，往往就成为成败的关键。

究竟怎样理解“问题”的深刻性呢？

我觉得，这里有两个角度，两个标准。

首先，一部“社会问题剧”是否具有深刻性，当然要看剧作者揭示的“问题”本身，是否为广大观众所迫切关心，是否具有普遍意义和现实意义。从这个角度来说，上述剧目的成就是很突出的。人们从这些剧目中可以看到一个鲜明的倾向：剧作者大都能够抓住在特定年代里革命和建设事业中具有普遍性的矛

盾，并从中揭示出比较重大的社会问题；而且，剧作者对矛盾、问题的态度是鲜明的、积极的，他们抱着很高的社会责任感去反映这些矛盾，揭示这些问题，并试图作出自己的回答。正是因为如此，这些剧目在上演时，大都能够激起广大观众的共鸣，博得强烈的效果。

其次，检验一部“社会问题剧”是否具有深刻性，还有另外一个标准：剧本是否具有真正的艺术感染力量。不管剧作者提出的“问题”如何重大，如何具有普遍意义，“问题”本身毕竟是观念的、理性的东西。而纯理性的说教，并不会具有真正的艺术力量。艺术的感染力量，来源于艺术形象，在剧本中，主要是指人物形象——性格。剧作者把“问题”寄寓在剧中人物性格的发展之中，寄寓在由人物行动构成的场面和情节的发展之中，才能使观众在感情的共鸣之中获得理性的思想启示。这样，那个“问题”才不会是纯理性的东西，才会具有感染的力量。人物，是剧作者与观众交流的媒介。在“社会问题剧”中，人物性格的塑造所以更为重要，至少有如下原因：其一，要使理性的问题获得感情的力量，就需要把“问题”依附于人物（形象）——人物的性格和人物的命运之中。如果剧作者塑造的人物是成功的，观众对这些人物产生了共鸣，它就会对那些深藏在性格之中的、关系到人物命运的“问题”倍加关切；假如剧中人物是概念的、抽象的，观众对这样的人物并没有兴趣，他们对“问题”本身的关切程度就会大大降低。其二，在“社会问题剧”中，既然剧作者致力于对“社会问题”的揭示，剧本里就不可避免地会有一些辩论“问题”的场面。一般地说，让出场人物对某一问题进行争论，并不是“戏”。在拉萨尔的剧本《济金根》中有不少“论证性的辩论”的场面，恩格斯很欣赏拉萨尔在写这些场面时表现出来的“雄辩才能”，甚至知道要删掉这类场面，

剧本的“思想内容必然因此受到损失”；可是，他仍然劝告作者去掉这些场面。理由只有一个：不如此，就很难演出。我觉得，这类场面是否成功的关键，更在于写好人物，也就是说，使人物之间对“问题”的辩论都是本乎性格，构成生动的性格冲突。谈到“社会问题剧”，我们就会想到开创这一戏剧体裁的易卜生。他凭借自己的生活积累和创作的才华，在《玩偶之家》中塑造了一个生动、丰满的人物形象——娜拉，并能把那个尖锐的“社会问题”（关于妇女解放的问题）依附于娜拉性格的发展，渗透在娜拉的生活命运之中；在剧本的第三幕，娜拉与海尔茂辩论“问题”的场面，是全剧的高潮，这个场面所以成功，正像肖伯纳所说的，是“把戏剧和讨论实际上合而为一”，也就是构成了一场生动、复杂的性格冲突。

应该说，我们前一段产生的社会问题剧，不少是比较重视人物性格塑造的。每个剧本中都有一些比较生动的人物形象，特别是《报春花》中的白洁，是比较突出的。正是由于这个人物塑造得成功，而剧本中提出的“问题”又直接关系到她的命运，就使这出戏具有较强的艺术感染力量。可是，我们也看到，这类剧目还存在一个共同性的弱点：那些处在“问题”焦点上的人物，往往塑造得不很成功。无论是《未来在召唤》中的梁言明、余冠群，《血，总是热的》中的罗心刚、夏炳石，还是《报春花》里的李健、吴一萍，都不象白洁那样血肉丰满、真实生动。我觉得，剧作者在塑造这类人物时，并不是把“问题”依附于人物，而是恰恰相反，把人物依附于“问题”。也就是说，剧作者似乎是由“问题”演绎出这些人物来，让这些人物扮演“问题”说明者的角色。如有的“思想解放”，有的“迷信僵化”；有的坚持改革体制，有的则反对体制改革；有的按正确的阶级路线办事，有的则坚持错误观点，等等。或许正是因为这样，当他

们在辩论某个“问题”时，就往往只是各自宣讲一种观点主张，或者干脆代表作者发表政见。在这类场面中，“问题”虽然讲得十分“透彻”，但人物却比较概念。如果说，把“问题”依附于人物，可以使理性的“问题”获得艺术感染力量，那么，把人物依附于理性的“问题”，其结果是，连人物也变得理性和概念了。

不能迁就，也不要抱怨

上述两种戏剧体裁，在近几年间竞相发展，各自都在争取观众。观众的兴趣、爱好是广泛的，有的喜欢看“社会问题剧”，有的则倾心于“情节剧”。可是，总的说来，情节剧的观众在数量上似乎更多一些。在前两年，广大观众对“问题剧”的反响也十分强烈，而这股热劲似乎在减退，就连在初演时曾经热极一时的有些剧目，在一两年之后，似乎也被淡漠了。造成这种情况的原因，是很复杂的。面对这些情况，剧作者和剧院（团）有两种迥然不同的态度：有些同志是迁就观众，甚至迎合一部分观众的欣赏趣味，用一些不健康的东西去提高“票房价值”；另一些同志则对观众有些抱怨情绪，认为他们艺术趣味太低了，甚至因此对话剧的前途产生忧虑……

观众的艺术趣味有高有低，这是事实。面对这种状况，抱怨是无益的；一味地迁就和迎合，对戏剧艺术的发展就更为不利。戏剧，作为一种群众性很强的艺术样式，对观众的精神世界具有特殊的影响作用。剧作家和戏剧工作者，对培养、提高观众的艺术趣味和欣赏水平，都有不可推卸的责任。

“情节剧”是一种通俗的戏剧体裁，由于它拥有大量观众，

所以就应该努力提高它的思想、艺术质量，充分发挥它的社会作用，并诱导观众提高欣赏水平。要使“问题剧”能够更充分地发挥其社会效能，当然就更应该提高艺术质量，增强它的艺术感染力。而两者共同面临的关键问题之一，正是要写好人物。

原载《人民戏剧》1982 年第 1 期

社会问题与艺术形象

——话剧创作中的一个问题

粉碎“四人帮”以来，我国话剧创作中出现了一批“问题剧”，虽然它们在不同程度上触及到一些社会矛盾，说出了人们的心里话，给人鼓舞，引人向上，但由于着眼于问题，在写人物方面注意不够，因而作品的艺术生命随着时间的推移而逐渐消逝。这其中涉及到艺术规律和美学原则问题。

别林斯基曾经指出，对一部作品的批评有两个角度：历史的批评和美学的批评，并以为这两者是不可分割的。但他又说：“当一部作品经受不住美学的评论时，它就已经不值得加以历史的批评了……”[①] 这个道理很清楚：批评者面对的是一部艺术作品，而不是一篇讨论社会和历史问题的论文。如果一个剧本没有任何美学价值，那它就算不得艺术作品，也就谈不上把它作为艺术作品来进行社会和历史的分析了。

剧作家在写“问题剧”的时候，当然应该力求把问题写得深刻些。但“问题”不过是一种观念，作为一件艺术作品，剧本所揭示的“问题”，除了“问题”本身原来就存在的深刻性（如这个问题的提出有现实意义、有普遍意义、有长久性的教育意义等等）之外，还应该而且必须具有艺术的深刻性。黑格尔说过：“因为艺术表现的价值和意义在于理念和形象两方面的协

① 别林斯基［俄］：《别林斯基选集》第3卷，满涛译，上海译文出版社出版，第595页。

调和统一，所以艺术在符合艺术概念的实际作品中所达到的高度和优点，就要取决于理念与形象能互相融合而成为统一体的程度。"① 这里提出的关于理念与形象协调统一的原则，当然是正确的。可是，我们还要看到：在戏剧创作中，解决理念（问题）与形象（人物）的统一，可能有两条完全不同的路子。如果剧作者创作的出发点只是为了说明（或论证）一个问题，那么，他在创作过程中则是根据说明问题的需要，去安排人物和冲突，甚至让人物赤裸裸地宣讲作者对那个问题的见解。当然，这也可以叫做"问题"和"人物"的统一；可是，这不过是概念化的统一，并不是艺术的统一。剧作者创作的出发点应该是塑造活生生的人物形象，"根据实际生活创造出各种各样的人物"（毛泽东语），并把自己从实际生活中发掘出来的"问题"熔铸于人物形象之中，熔铸于人物之间的性格关系之中，把两者的统一建立在人物塑造的基础上，这才是艺术的统一。

话剧《报春花》是一个受到广大观众喜爱的好剧本。它通过一场严肃的斗争提出了一个社会问题：在新形势下如何正确理解和贯彻党的阶级路线？无疑，这个问题不仅关系到人的命运，也关系到四化建设的大局，剧中有些人物形象的塑造是感人的。但是，这个作品也有值得研究的问题。剧本所描写的这场斗争，主要是在李健和吴一萍之间展开的。剧作者在谈到李健在剧本中的地位和作用时说："他是这出戏的大梁，主宰着矛盾冲突的发展。"也可以说：李健是剧本中那个重大"问题"的正面体现者。正因为如此，这个人物塑造得是否成功，对于剧本所提出的"问题"能否具有艺术的深刻性，是起决定性作用的。剧作者自己说过："我们塑造的这些形象，都不是血肉很丰满的、很感人的，都有些可敬而不可亲，包括我所塑造的李健在内。"确实，

① 黑格尔[德]：《美学》第1卷，朱光潜译，人民文学出版社1958年版，第90页。

无论是李健，还是他的"对立面"吴一萍，都显得单薄、概念。剧作家把他们安排为矛盾的对立双方，并让他们围绕对待白洁的态度问题反复进行论争，似乎只是为了说明那个"问题"。这样，那个观念性的"问题"就成为支撑这两个人物及其关系的唯一支柱。他们各自的行动及其动机所应有的丰富性，都被那个单一的"问题"盖住了；他们之间关系中的复杂因素，也被抽去了。可是在任何一个剧本中，人物行为的动机，人物之间的关系，都是特定历史时代的产物，它们应该反映出社会历史生活丰富、复杂的内容。如果剧作者把人物行为的动机净化为坚持或反对某个理性"问题"（如路线、政策等等）把人物之间的复杂关系仅仅变成某种社会矛盾观念的图解，那么其结果就是：人物的形象单薄了，剧本提出的问题也流于表面化。《报春花》中对李健、吴一萍两个主要人物形象的塑造，弱点就在这里。同时，我们还可以看到，无论是《报春花》中的李健，还是《未来在召唤》中的梁言明，以及《血，总是热的》中的罗心刚，他们所做的事情虽然各有不同，但推动他们行动的动机却几乎没有什么区别；而且，就连他们与对立面进行论争的方式及过程，也是大同小异。单薄、表面化的结果是雷同化，它们都是"艺术深刻性"的对立面。

如果说《报春花》还具有一定的感染力和深刻性，我觉得这既不表现在李健的那些直抒政见的台词之中，而恰恰表现在白洁这个人物的性格和命运之中。在剧作者的总体构思里，白洁并不是全剧的"大梁"；但从艺术实践的结果看，白洁却比李健和吴一萍都更加生动。剧作者从生活的海洋中获得了这个有血有肉的形象，在创作过程中又没有把它纳入某种理念的框子，而且在很多场面中让她按照自己的性格逻辑在行动着，让她在与其他人物的交往中时时闪露内心的光彩。因而在全剧中，真正激起观众感情共鸣的主要是她。如果说观众对李健和吴一萍的论争也曾经

发生过共鸣，主要也是由于两个主要人物矛盾的发展直接关系到白洁的命运。我们还可以看到，正是由于白洁这个人物本身有了生命，也才赋予贯穿全剧的“问题”以一定的血肉，使之比较具有感情色彩；而且，我们通过白洁的工作和生活、痛苦和欢乐、遭遇和命运感受和联想到的，也远远超出了那个“问题”本身的容量。

话剧《左邻右舍》写了很多人物。他们虽然生活在一个狭小的四合院里，各自的遭遇和相互的关系，却也在一定程度上反映出粉碎“四人帮”前后几年内的社会矛盾，揭示出一些尖锐的社会问题。在这出戏里，剧作者写了几个正面人物，并不时让他们对社会生活发表针砭时弊的议论；可是，我们从洪人杰形象中感受到的社会问题，远比那些正面人物的议论本身所包含的内容要丰富得多，也深刻得多。这是因为，与李振民等正面人物相比，洪人杰的形象要生动、丰满得多。剧作者从历史大变动的社会生活中获取了这个人物形象，并通过他的行动及其隐秘的灵魂冲动，诱导我们进入到那个特定历史时代的生活深处，感受到社会的本质。而我们从这个人物形象获得的感受，恰恰是不能用某个单一的“问题”所能表述的。

去年以来，在首都话剧舞台上，观众反响最强烈的剧目之一，是《谁是强者》。这出戏的出现是切合时宜的，它所提出的社会问题也是重大的。那种拉关系、走后门的不正之风正在严重地危害着四化建设。由于这些原因，它上演之后受到了广泛的赞扬。可是，这个剧本在人物形象的塑造上，也是有得有失。作者在介绍创作体会时说：是现实生活“唤起了我极大的创作冲动，想无论如何也要把这样一场表现新的生活、新的矛盾、新的人物的斗争，同时也是一场相当尖锐、复杂、微妙的斗争搬到舞台上去”，“热情歌颂那些向四化进军的创业者，同时，也狠狠揭露那些阻碍四化进军的错误行为、错误思想”。对于一个剧作者说

来，这种创作热情是很宝贵的。剧名叫“谁是强者”，从作者的立意来看，这个“强者”当然是主人公袁志成。他是作者歌颂的对象，也是“问题”的正面体现者。可是，如果作者只是按照“强者”这个概念的框子去塑造袁志成的形象，只是把他作为“不正之风”的对立面，让他在斗争中所向无敌，这个人物或许会“纯净无瑕”，这对回答剧名所表述的“问题”或许更为简单明了，但是剧本所反映的那种社会矛盾和问题的深刻性，可能就会受到损伤。在剧本中，袁志成并非由始至终都是响当当的“强者”。他在很多场面中一直与来自各方面的不正之风进行斗争，可是，有时却被这股邪风搞得焦头烂额，甚至难于保持“纯洁无瑕”的面目去取得胜利。当他和自己的助手一起品尝苦酒的时候，当他在充满险阻的道路上苦苦思索的时候，我们也一步步进入他的内心世界，在这里感受到了这种社会矛盾的复杂性和深刻性。在这些场面中，我们对人物精神世界的深切感受与对社会生活的深刻认识，是同时获得的。在同一出戏中，郑局长、刘主任、方静和刘经理等几个比较重要的人物，都未能取得这样的艺术效果。这些人物当然都与贯穿全剧的“问题”有关，他们都从不同的角度说明了那个问题；但他们却未能在我们面前活起来。特别是郑局长，作者虽然也给予他一些引人思索的行动，但都有意无意地将其行为的动机掩盖住了（至少是简单化了）。因此，当戏向高潮发展的时候，袁志成同郑局长之间本来可以充分展开的性格冲突，却被简单化为一场说明“问题”式的论争。从表面上看，那场论争虽然说明了不正之风对四化建设事业的危害程度；但对于把“问题”进一步深化，对于进一步揭示社会矛盾的深刻性和复杂性，却未能起到应有的作用。

人物形象不仅是观众与剧作家交流的媒介，也是体现社会生活深度与广度的实体。如果剧作者把这个实体抽去血肉，变成某一“问题”的说明者，这不仅会妨碍人物同观众的交流，也会

使作品反映社会生活的深度与广度无从得到应有的体现，剧本的主题也不会有真正的艺术深刻性。

与此有关的一个问题：如何理解剧本中的哲理性。所谓“哲理性”当然和“问题”的深刻性有着直接联系。然而，在剧本中，真正的“哲理性”指的正是剧作者从社会生活深处挖掘出来的深邃的思想，而这种思想又是渗透在人物的行动及其潜在的动机之中，渗透在人物命运之中，渗透在人物关系的发展进程之中的。剧作者把深邃的思想熔铸于艺术形象中，通过艺术形象的感染力量唤起观众的共鸣，启迪观众的理性，调动观众的想象，使他们从中悟出某些人生的真谛和社会生活的规律。当然，那些能够揭示生活本质的台词，也可能具有哲理性。但这些台词应该是人物对自身处境和外界环境思索的结晶，应该是特定人物在特定情境中发出的心声，它们只是对揭示人物形象本身所蕴寓的思想起着画龙点睛的作用。这种富有哲理性的台词，在莎士比亚的剧本中是很多的，它们都是借助于人物形象本身的力量获得艺术的生命。不能把剧本的“哲理性”，同那些脱离艺术形象的赤裸裸的说教或晦涩得叫人不懂的台词，看成是一回事。如果剧作者只是根据说明“问题”的需要，让剧中人物直接发表政见，那就既不可能有思想的深刻性，也不可能有真正的“哲理性”了。

我还想谈谈与之有关的艺术“共鸣”问题。如果剧作者在现实生活中，敏锐地觉察到某些被当时广大人民群众所迫切关心的社会问题，并能在自己的剧本中及时地提出来，当然会唤起观众的共鸣。从实质上说，这种共鸣只是说明剧作者与观众对时事有某些共同语言。例如，《未来在召唤》中提到的坚持思想解放、反对迷信僵化的问题，《报春花》中提到的贯彻正确的阶级路线、反对“血统论”的问题，《血，总是热的》中提到的要不要进行经济体制改革以及如何改革的问题等等，都曾引起当时观

众的共鸣。在这些剧本初演时，剧中人物的某些台词都能引起观众热烈的掌声，其原因正在于观众从舞台上找到了共同的语言。在这种情况下，观众似乎并不特别重视戏剧应有的艺术感染力和艺术的深刻性，而是只要听到剧中人物说出了他们的心里话，就像找到了“知音”，也就得到了一时的满足。然而，对于剧作家说来，仅仅满足于这样的共鸣，是远远不够的。实际上，这种只建立在某些“共同语言”基础之上的共鸣，并不就是艺术的共鸣；它既容易得到，也容易失去。一旦剧本中提出的“问题”在现实生活中已经解决了，或者观众所关注的问题随着社会生活的发展变化已经转移了，或者他们由于种种原因对这些问题关切的热度已经消退了，那么这种共鸣也就很难再重新出现了。

真正的艺术共鸣，应该建立在艺术形象所具有的艺术感染力和艺术深刻性的基础之上。剧作者根据实际生活塑造出各种各样的人物形象，同时也把自己从社会生活深处发掘出来的深邃的思想熔铸于人物形象之中，借助于活生生的人物形象吸引观众，诱导他们通过人物在特定情境中特有的行动深入其内心世界，从而进行一场“设身处地”的体验，这才是真正的艺术共鸣。当然，共鸣并不是目的。剧作家唤起观众的共鸣，是为了诱导他们去思索、领会艺术形象所蕴寓的思想内涵，并不应该只是某个单一的“问题”，它概括、体现着特定时代社会生活的某些本质方面，具有一定的深度与广度。观众只要对人物的精神世界和命运有了兴趣，发生了共鸣，就会像进入一座宝山，可以在这里不断地开掘出新的矿藏。剧作者通过人物形象的艺术感染力和艺术深刻性所唤起的观众的共鸣，虽然得来不易，却也不容易失去。

我们很多剧作者都善于思考，都有才华，都有戏剧创作的技巧，这是很可贵的。但仅仅有这些长处，是很不够的。剧作者对社会问题的思考和表现，应该以深厚的生活积累为基础。剧作者要写出一部具有艺术感染力和艺术深刻性的作品，在对社会生活

进行思考的同时，应该始终伴随着从生活的海洋中去获得形象的发现，并在这个基点上完成生活的积累。所谓“形象的发现”和“生活的积累”，都非仅仅指根据表现某个“问题”的需要去搜集必要的材料（如某些单位的矛盾现象、某些事件的过程、某些人物的事迹等等），主要是对人物性格的发现，对人物内心世界的开掘，对各种人物的思想、感情、心理状态的深刻入微的体验。剧作者凭着自己在实际生活中对各种人物深切的体验，才能创造出舞台上震撼观众心弦的人物形象，才能唤起观众真正的艺术共鸣。而这一点，恰恰正是当前我们的话剧创作中，一个比较突出的薄弱环节。

原载《文艺报》1982年第9期

漫谈“社会问题剧”



近几年来话剧创作的一个重要趋向，就是有很多剧作家在创作中着眼于反映当代生活中的社会矛盾，鲜明地提出具有普遍意义的社会问题，并试图对这些问题作出回答。有人把这类剧目称之为“社会问题剧”，应该怎样看待话剧创作中这种引人注目的趋向呢?

首先，一个剧作家，总是应该关心自己所处的时代，对社会具有高度的责任感。剧作家对社会的责任感，不仅表现在善于发掘社会生活中积极的、美好的事物；而且，也表现在不回避当代生活中的社会矛盾，敢于揭露和批评阻碍社会进步的反动的、消极的事物，能够敏感地发现、提出具有普遍意义的社会问题。《未来在召唤》的作者曾经说过：“我们不仅要暴露问题，揭示‘创伤’，还要告诉人们如何医治”。他自己说，写这个剧本是说了几句“真话”。《权与法》的作者在谈创作意图时说：这个剧本的主题是从生活中获得的，大量的生活素材启示他思考这样的问题：“我们应该平冤案，但造成那层出不穷的冤案的社会原因、历史原因和思想原因又是什么呢?”作者随着思索的深化，不断深化剧作的主题。《报春花》的作者在谈到剧本的立意时说

过：“搞四个现代化需要多方面的人材，不批判反动的血统论，不破除陈旧的观念，就不能调动起一切积极因素，组成浩浩荡荡的队伍，取得四个现代化的胜利。这是新长征路上的尖锐的社会问题，文艺创作应不应该面对现实，勇敢地接触它、回答它？”他在剧本中接触了这个社会问题，并作出了回答。《灰色王国的黎明》的作者是一位科技人员，他强烈感受到某些基层单位官僚主义、封建家长制盛行对四化建设的严重障碍，因此愤然挥笔，写出了这部针砭时弊的剧目。他自己说，是要写“一篇借用戏剧形式的政治论文”。《血，总是热的》的作者从工业生产部门的领导人那里了解到有关中国工业生产和体制改革中存在的重要矛盾和问题，由此把自己从生活中获得的感受升华起来，想在剧本中“大声疾呼”：“我们的国家有好些地方齿轮锈住了，咬死了；我们的国家也再没有退路了，只有把四化拼上去！”综合这些剧作者的创作意图，可以清楚地看到他们在创作中是什么东西在激发他们创作的热情。话剧创作能够及时地把当代生活中存在的矛盾和问题揭示出来，而且作者的态度是积极的，这样的剧作总可以起到有利于社会进步、促进四化建设的良好作用。上述那些剧目在上演之后，都在不同程度上受到观众的欢迎，激起比较强烈的反响，原因正在于此。例如把观众在看戏时的掌声，看作是对剧作家政治责任感的肯定，是恰如其分的。

其次，把上述剧目同50年代、60年代大批反映现实生活的剧目相比，无论是反映社会矛盾和问题的广度和深度，都有明显的进步。在50到60年代之间，有不少反映现实生活的剧目，构成戏剧冲突的基本内容，往往局限在两种施工方案、两种设计方案、两种作战方案以及两种政策等等方面的是非之争，剧本所提出的“社会问题”也局限在这个范围之内。上述剧目所反映的矛盾和提出的社会问题，都已经远远超出一般性的方案、政策之争的范围，从不同的角度触到阻碍社会主义现代化建设的带有根

本性的矛盾和问题。这说明很多剧作者在经历了“十年动乱”之后，他们的思想更深刻了，他们的视野更开阔了，他们正在把话剧艺术作为一种武器，为实现四化建设的伟大历史任务而进行斗争。无疑，这同样是值得肯定的。假如我们仅仅从这个角度理解“社会问题剧”，假如我们只从反映社会矛盾、提出社会问题的角度去评价上述剧目，这篇文章似乎可以到此结束了。与此同时，我们却看到另外一种情况：在上述剧目之中，有的在上演时观众的反响就不那么热烈；有的在初演时虽然博得热烈的掌声，在一两年之后，却不见重新上演了。在这样短暂的时间之内，要为某个剧目艺术生命的长短盖棺论定，当然不免失于武断。所有这些剧目，都还要继续经受时间的检验。然而，有些剧目在初演时曾经激起的热流，一两年之后，就逐渐冷却下来，这个事实就足以引起我们深思。

二

刘厚生同志在《话剧何以繁荣》[①] 一文的结尾处有这样一段话：

> ……这几年来的许多受到群众欢迎的剧目，虽然大都表现了作者一定的观察力和创造热情，但在艺术上往往不够成熟。有胆有识，文却不足。因之有的戏只能轰动一时（这当然也应该肯定），但很快如昙花似的凋谢了；有的戏更是看起来花花哨哨，实际上生活底子单薄，艺术技巧很差。虽然任何时代都不能要求每一个戏

① 刘厚生：《话剧何以繁荣》，见《文艺研究》，1981 年第 1 期。

都流传久远，永垂不朽，但我们总不能满足于“一阵风”，总应该努力争取每一时期都能有几个或几十个艺术生命较长的保留节目……

这段话比较准确地概括了近几年话剧创作的一般状况。“有胆有识，文却不足”这八个字作为某些“社会问题剧”的总评，是比较妥贴的。

对于一个剧作家说来，对时代和社会抱有高度的政治责任感，在反映社会矛盾和揭示社会问题方面有胆有识，都是很可贵的。可是，要造就出具有强烈艺术感染力和长久的生命力的作品，只凭这样的责任感，只有“胆识”，还是不够的。还必须熟悉艺术的特殊规律，掌握艺术的技巧。

从某些社会问题剧的创作来看，“文却不足”，表现在哪些方面呢？有些“社会问题剧”虽然一时反响强烈却没有长久的生命力，原因何在？有一些什么问题，值得进一步探讨呢？

问题之一：如何理解“干预生活”

“干预生活”，是近几年间话剧界普遍议论的一个话题。任何文学作品，在反映社会生活的时候，总是渗透着作家对生活的评价，对生活中的人和事有褒有贬，歌颂真、善、美，抨击假、恶、丑；这样，就会起到“干预生活”的作用。话剧界所以经常议论这个话题，正是和“社会问题剧”这个特殊的戏剧体裁联系在一起。因此，我只想从“社会问题剧”的角度探讨如何正确理解这个口号的问题。

“社会问题剧”，既然是以反映当代生活中的社会矛盾、提出尖锐的社会问题为己任，那么“干预生活”就应该是它的本质属性之一。其实，这并不是新的问题，被后世称为“社会问

题剧”的开路者的易卜生，在《社会支柱》、《玩偶之家》、《群鬼》和《人民公敌》等著名剧作中，对资本主义社会的现实从各个角度进行揭露，贯串这类剧目的一个显著特点就是“批评社会”。所谓“批评”，当然就是“干预”。法国存在主义剧作家萨特甚至公开宣称“干预是戏剧的本质”。从戏剧与社会生活的关系来看，这个口号当然是有道理的。

问题在于：剧作家要干预的应该是什么呢?

对这个问题还有一些误解。在50年代到60年代之间，有不少剧作者在剧本中所触及到的社会矛盾，往往局限在两种政策、两种方案等等方面的是非之争，当然，像这样的剧目，近几年已经不多见了。在上述那些剧本中，剧作者干预的锋芒，已经从政策、方案方面的论争扩展到某些妨碍四化建设的带有根本性的问题。比如，像经济体制的调整和改革问题，像人事制度、财务制度等等问题，确实关系到四化建设的历史任务能不能顺利完成。既然如此，剧作者在剧本中提出这些问题并作出回答，似乎是无可厚非的。问题仍然在于：提出并解答这类问题，是戏剧艺术的职能吗?

上述这类问题，都是属于物质建设中的具体问题。无论是有关部门的领导者，还是各行各业的实践家，当然应该把解决这些问题当作自己的职责。可是，剧作家的职责并不是去解决这类问题。在这些问题面前，剧作家并不比人家高明。

在这里，我谈到了戏剧艺术的职能，因为对“职能”的理解，直接关系到戏剧创作反映社会矛盾的角度，关系到剧作家洞察、揭示社会问题的着眼点，关系到戏剧“干预生活”的特殊含义。戏剧对社会生活的干预，必须通过观众的艺术欣赏去实现。广大观众在繁忙的工作之余，肯花钱买票到剧场里来度过三个小时，绝大多数都不是为了在这里寻找解决物质生产中某些具体矛盾的途径。广大观众所要求于剧作家的，是帮助他们理解

人，带着他们进行一次人生道路的旅行，帮助他们打开各种人物灵魂的大门，在这个特殊的领域中去分辨真善美与假恶丑，从而经受一次精神世界的洗礼。

文学是“人学”，作家是“人类灵魂的工程师”。那么，写“人”，开发“人类灵魂”这个特殊的领域，正是剧作家所担负的特殊社会职责。

我并不是要剧作家们完全抛开物质建设中的具体矛盾，对此不去问津。剧作家既然是人类灵魂的工程师，是精神世界的开发者和建设者，对他们说来，物质建设中的具体矛盾，只不过是表面现象，只不过是为深入洞察人们的精神世界提供的一些线索；剧作家的才力正表现在，他能够沿着这条线索去开掘那个为一般人难于洞察的精神领域。我也并不是提倡我们的剧作家在效仿某些西方当代作家，离开人的社会实践而躲进所谓“心灵迷宫”中去。我们写人，不能只留在表现他们在物质生产中的实践行为，而应该深入揭示推动他们进行某种社会实践的精神动力，深入开发他们的精神世界。戏剧作为一种艺术，它所担负的任务，并不是去解决物质建设中的具体问题，而是在于为建设社会主义的精神文明发挥它特有的力量。精神世界的问题却是有普遍价值的。物质生产中的具体问题是有时间性的，而人的精神世界的重大问题，却不会那么容易过时……

那么，我们的“社会问题剧”，能不能在干预这个领域的问题上，在社会主义精神文明的建设上，克尽自己的职责呢!?

问题之二：“问题”与艺术诱导力

所谓“社会问题剧”，既然是以反映社会矛盾、提出尖锐的社会问题为特征；那么，剧作家提出的社会问题能不能被广大观众所接受，能不能引起他们的兴趣呢？这当然是剧作家必须严肃

考虑的。

可是，这还只是事情的一个方面。

戏剧，作为一种艺术，它必须也只能是通过艺术的感染力量来吸引广大观众。

从“社会问题剧”这种特殊的戏剧体裁来说，除了提出的“问题”本身必须与广大观众的生活息息相关以外，还有它特殊的要求：作家能不能用艺术形象的感染力量让观众去接受他所提出的问题呢？

“问题”，无论是什么样的“问题”，都属于观念形态的东西，它本身是“理性”的。而戏剧艺术除了理性的说服力之外，更需要的是艺术的诱导力。在“社会问题剧”中，剧作家只有把理性的说服力与艺术诱导力统一起来，把前者融于后者之中，他才有可能让观众在艺术欣赏的满足中去得到对“问题”的启示。

一个剧本的艺术诱导力，表现在很多方面，其中一个重要的问题则是有关“戏剧悬念”的处理。所谓“悬念”，指的是观众对事件的结局、对冲突的发展和解决、对剧中人物性格的展示和命运的发展的一种期待的心情。有人说：“没有悬念就没有了戏”。从某一角度来说，这句话是有道理的。剧本的开端部分造成有力的悬念，让观众产生了具体的期待。这种心情诱导他们安静地坐在剧场里继续看下去，一旦这种心情消失，他们已经无所期待了，对后面的戏也就看不下去了。

“社会问题剧”既然是以提出社会问题并对这些问题作出回答为中心内容；那么，构成剧本“悬念”的内容，当然包含着问题本身。有的同志曾经这样解释“悬念”：“悬念还可以用提问题和作解答来解释。全剧有一个总问题，也有一个总解答，这总问题就是全剧的总悬念，常常在第一幕就提出这个总问题，而用全剧的篇幅来一步步解答这个总问题。”

剧本中提出的问题，虽然可以构成一种悬念。可是，这类问题都是“理性”的。要用它支撑全剧去吸引观众是远远不够的。正因为如此，在“社会问题剧”中，“问题”式的悬念一般都需要依附于别的悬念，以构成艺术的诱导力。

那么，依附于什么样的悬念呢?

剧本中的悬念是多种多样的。除了“问题”式的悬念以外，还有:

“事件终局”的悬念。剧作家把观众的注意力集中到一个贯串全剧的事件上，让他们对事件的结局产生悬念，事件结局之处也就是悬念解开之时。

“人物性格”和“人物命运”的悬念。剧作家把我们的注意力吸引到剧中人物的身上，或者期待着剧作家对人物性格的展现，或者关注人物命运的发展。当然，还有别的悬念，这里不一一列举。

如果我们认真研究某些社会问题剧，就会发现：有些剧作者往往把“问题式”的悬念依附于“事件结局”的悬念；也就是说，往往把剧本中提出的总问题，依附于一个事件，在事件开始提出问题，在事件结束时对问题作出解答。这样一来，观众对“问题”关切的程度，在很大程度上就要取决于对事件结局的兴趣，一般说来，事件的发展和结局，对观众是有吸引力的。把理论的问题依附于它，当然可以增加剧本的艺术诱导力。不过，在我们的剧作者和观众之间似乎已经形成一种“默契”：假如剧本中的贯串事件是一台新机器的试制过程、一项水利工程的施工过程、一个新的科研项目的实验过程，那么，观众大都不会怀疑它们的结局——不论经过几次失败，最后总要成功。当然，在事件结局之前，各种各样的阻力、破坏，会造成事件发展过程的曲折，由此造成的事件发展的起伏跌宕，对观众也是有吸引力的；可是，当他们第一次看戏之后，对这些也都一清二楚，当然也就

不会再有兴趣去看第二次了。“事件终局式”把一个“理性”的问题依附于比较脆弱的悬念上，艺术的诱导力一般不会很强。

对广大观众说来，最富有艺术诱导力的，是对人物性格的展示和对人物命运的发展的期待。观众在看戏时，通过剧中人物丰富的、有表现力的动作，一步一步深入其内心世界，对他的复杂性格不断有所发现，从而结识了一个“熟识的陌生人”，这是一种艺术享受。有些戏，观众所以屡看不厌，重要原因之一，正是由于他们每一次看戏，都会从人物自身的动作中对其性格有新的发现。优秀戏剧，所以具有长久的生命力，其奥妙都在于此。剧中人物的命运是最能激起观众感情共鸣的东西。人们在看戏时，认识了某个剧中人物，对其有了一定的了解，产生了感情，就会加倍关注他们的命运，甚至把全部感情都倾注于此。这种诱导力是最强的。假如“社会问题剧”的作者能够把那个“总问题”依附于人物性格的展现和人物的命运上，也就是说，不是一般地去评判矛盾双方的主张的是与非，而是把这场矛盾与主人公的命运融为一体，观众对“问题”的兴趣也自然会大大加强。

有些“社会问题剧”的作者，在这方面已经进行了探索与尝试。《报春花》中提出的那个总问题，是同青年女工白洁的命运相联系的。《灰色王国的黎明》也没有把那个“总问题”完全依附于一个盗窃案件的结局上，而是和那个受迫害的女工的命运息息相关的。正因为如此，与那些把“问题”完全依附于一个事件的剧本相比，这些剧目的艺术吸引力要强得多。

可是，在上述剧目中都有一个共同性的弱点：围绕剧本提出的“总问题”而安排的一些主要人物，都塑造得并不成功。无论是梁言明、李健、徐定远、罗心刚，还是余冠群、吴一萍、夏炳石，都显得比较概念。而这些人物恰恰是关系到那个“总问题”的关键人物。这些关键人物写不好，不能激发观众的更大的兴趣，剧本的艺术诱导力自然会受到损伤。这些人物的塑造，

恰恰说明了“社会问题剧”创作中的一个重要问题：剧作者不是把“问题”依附于有血有肉的人物，而是让人物依附于那个“问题”，也就是说，剧作者写剧本的出发点，是要表明某一个“社会问题”，根据问题的需要演绎出这些人物，让它们用言行（主要是言）去说明问题。正因为这样，这些人物出场以后，特别是进入相互冲突的场面时，往往就变成了“问题”的图解者，他们相互论争，各持己见，看起来“冲突”十分激烈，但人物只是在扮演说明“问题”的角色，他（或她）应有的性格的生动性和丰富性就不见了。

是把“问题”依附于人物，还是让人物依附于“问题”，不仅仅关系到对悬念的处理，也可以说是两种不同的创作方法。前者是从人物出发，把创作的基点放在塑造人物性格和展示人物的命运上，把剧作者从生活中发掘出的“社会问题”，渗透在对人物性格的展示和人物命运的发展之中，让观众通过对人物性格和命运的感受去获得思想启示。而后者，则是从问题出发，让人物去说问题、演问题，也就是用人物去论证那个理性的问题。我觉得，在“社会问题剧”中仍然存在让人物依附于问题的现象，说明我们的剧作者并没有完全摆脱“图解社会矛盾”、“图解社会问题”的方法。

问题之三：“讨论”和“戏剧”

在“社会问题剧”中，都会有一些对“问题”进行辩论的场面。如何处理这类场面，它们是否具有戏剧性，是致力于这种戏剧题材的剧作家必须解决的一个重要课题。

肖伯纳在研究易卜生戏剧创作的经验时，把这类场面称之为“讨论部分”，并认为易卜生把这种“讨论部分”写进剧本，是

对戏剧艺术的重大贡献。他说：

> 在过去所谓“工致”剧本里，第一幕是展示剧情，第二幕是布局设境，第三幕是解开纠纷。现在的次序是：展示，布局，讨论；并且讨论部分是对剧作者的考验。批评家反对这种安排，但是他们反对只是白费力气。他们说，讨论是没有戏剧性的东西，还说，艺术不应该说教。对于这种说法，剧作家和观众都完全不加理睬。易卜生《玩偶之家》里的讨论部分吸住了整个欧洲，并且严肃的剧作家现在承认，剧本的讨论部分不但是对于他有没有最高能力的主要考验，并且是他的剧本兴趣的真正中心……

肖伯纳认为，假如把《玩偶之家》最后一幕的讨论部分删掉，这个剧本就会像是被“抽去精髓”，“变得毫无趣味”。他甚至明确地提出自己的戏剧观：“所谓有兴趣的剧本只能是这样一个剧本，这个剧本能够提出并且试探讨论对于观众有切身关系的品性和行为问题。观众看了这种剧本之后觉得不是空手回家。”①

肖伯纳有关“讨论部分”的见解，可以看作是对易卜生戏剧的精辟解释。不过，肖伯纳对于“讨论是没有戏剧性的东西”、“艺术不应该说教”等等流行观点的否定，还值得进一步深入讨论。值得注意的是，肖伯纳在否定这些观点的同时，也并没有回避这样一个问题：“讨论部分”是否具有戏剧性？不管怎么说，“讨论”是属于观念的论争，让剧中人物对某种观念问题进行论争，或者让剧中人物对观众进行“说教”，一般地说，是

① 见《易卜生戏剧的新技巧》，刊《文学研究集刊第3期》。

没有戏剧性的，也是不可取的。肖伯纳自己也认为，易卜生戏剧的新技巧的重要表现之一，就是“把戏剧和讨论实际上合而为一”。[①] 这句话恰恰说明了易卜生处理“讨论部分”的成功之处。我觉得，易卜生“社会问题剧”（特别是《玩偶之家》）的成功之处恰恰在于以下两点：

第一，他善于为“讨论部分”安排复杂尖锐的情境，为人物之间“讨论问题”提供一种势在必发的条件，因而使那些“讨论”的场面具有吸引人的力量。请读一读《玩偶之家》第三幕吧：就在娜拉对丈夫说出“咱们必须把总帐算一算”的时候，她接连遭遇到多么严重的事变，她是处在多么复杂的心境之中，他和海尔茂之间的矛盾发展到多么尖锐的地步！易卜生为“讨论”问题的剧中人物提供了复杂尖锐的情境，也把我们引入那个情境中去，与娜拉感同身受；正因为如此，当娜拉对海尔茂提出那些问题以及两个人进行“讨论”时，我们就不是旁听者，而是在同娜拉一起探讨她用整个生命作代价换得的一点真理，这个“讨论部分”对我们才具有强烈的感情力量。

第二，在处理那些“讨论”场面时，易卜生能够严格把握人物的个性，让他（或她）的言行完全限制在个性的轨道之中，让每个人物只说自己在特定情境中该说的话，做自己该做的事，并不强使他们代表自己发表政见。就在娜拉与海尔茂讨论夫妻关系问题的场面中，他们辩论的内容是尖锐的、深刻的；但是，无论是娜拉，还是海尔茂，各自的言行都符合特定情境中特定人物的个性逻辑。

戏剧的基本手段是动作。对话，作为语言动作的一种成分，是揭示人物内心活动的一种有力手段。即使在需要人物讨论“问题”的时候，也不应该把对话只当作双方各抒己见、明辨是

---

① 见《易卜生戏剧的新技巧》，刊《文学研究集刊第3期》。

非的工具，更不能把人物的台词当作传达剧作家本人政见的东西。正像别林斯基所说的那样："如果两个人争吵什么事情，这里不但没有戏剧，并且也没有戏剧因素；可是，当吵架的人互相都想占对方的上风，力图损伤对方性格的某一方面，或者触痛对方脆弱的心弦的时候，当他们在争吵中表露出他们的性格，争吵的结果使他们处于一种相互间新的关系中的时候，这就已经是一种戏剧了。"[1] 这段话正意味着，要把人物之间对"问题"的讨论，化为生动的性格的冲突。在这样的性格冲突之中，人物的每一句对话都应该是个性的体现，都应该熔铸对话者的潜在的激情和秘密的灵魂冲动，是从他们的内心深处激发出来的，决不是剧作者根据"问题"的需要强加给他们的。

某些剧本中的"讨论"的场面所以缺少戏剧性，原因正在于讨论者的对话本身缺少动作性和性格化，或者只是一般的观念之争、是非之争，或者是剧作家急于让人物代自己发言，而台词往往是违背人物个性逻辑的。

问题之四：如何理解"问题"的深刻性

要创作一部"社会问题剧"，总是希望把"问题"写得深一些。究竟怎样理解"问题"的深刻性呢？

从创作实践和评论实践来看，有些同志往往停留在对"问题"本身的评价上，也就是说，只是看剧本中提出的"社会问题"本身是否重大，是否有普遍意义，是否有现实意义。

可是，只从社会学、政治学的角度来评价剧本思想的深刻性（这当然是重要的）是不够的，在这里，同样不能忽视戏剧创作

① 别林斯基［俄］：《别林斯基选集》第3卷，满涛译，上海译文出版社1979年版，第84页。

的特殊规律。在这方面，有些社会问题剧的弱点可以归结为一个字：“露”。所谓“露”，具体的表现就是，剧作者从当代生活中发现了某些重大的社会问题，对这些问题骨鲠在喉，一吐方快；于是，就以不可抑制的激情把这些问题宣讲出来，让主人公一再代表作者向观众宣讲问题，发表政见。像这类场面，在上述剧目中也是屡见不鲜的。而这类台词往往被评论者们作为评价剧本思想深度的论据。在我们的剧场里经常发生这种现象：剧中人物在舞台上发表政见，痛快淋漓，而且，涉及的问题是重大的，是观众当时迫切关心的；于是，观众席里掌声频起。我们的剧作者在热烈掌声中找到了知音，也得到了慰藉。评论者们也在掌声中找到了评价剧本的依据……在这里，我只想提出一个问题：像这样“立竿见影”的剧场效果和真正隽永的艺术效果，是不是一回事呢？

当然，两者是有区别的。

其一，一位有真知灼见又有才华的演说家，是可以获得同样的“剧场”效果，赢得阵阵掌声。对于他们说来，每次演讲都是针对听众当时思考的问题，可以不断变换讲题，因此并不怕“过时”。而剧作家写剧本，除了那些为配合当时的宣传任务而赶出的以外，一般都不只是为了某年某月的观众写的。一部趋时应景、直抒政见的剧作在上演时虽然可以收到此类效果，随着时间的流逝，随着观众对社会生活的感受的变化，没过多久，当它再演出时，原来掌声热烈的地方，反响却冷淡了。有志于社会问题剧的作家们，大概不会满足于这样的剧场效果吧！

其二，“社会问题剧”要提出社会问题，并对问题作出回答，剧作家当然应该态度鲜明。可是，对戏剧创作说来，鲜明并不等于“露”，更不等于让人物赤裸裸地宣讲。“露”，更不等于“深刻”。恩格斯在给敏·考茨基的信里说：“倾向应当从场面和情节中自然而然地流露出来，而不应当特别把它指点出来”；在另一封给哈克奈斯的信里，他又说：“作者的见解愈隐蔽，对艺

术作品来说就愈好。”这些关于艺术创作的见解，不仅仅是针对当时某些作家的创作实践讲的，更表现了现实主义文艺的规律。在谈到戏剧创作问题时，恩格斯仍然在坚持这个主张，他在批评拉萨尔的剧本《济金根》时说：“主要人物是一定的阶级和倾向的代表，因而也是他们时代的一定思想的代表，他们的动机不是从琐碎的个人欲望中，而正是从他们所处的历史潮流中得来的。但是还应该改进的就是要更多地通过剧情本身的进程使这些动机生动地、积极地，也就是说自然而然地表现出来，而相反地，要使那些论证性的辩论逐渐成为不必要的东西。”恩格斯并不是否定“倾向性”。他只是在反对戏剧创作中的“露”。

剧本中的“露”，常常表现了剧作者对生活观察得“浅”。对于一个作家说来，不仅要善于洞察、捕捉社会生活中的“问题”，要有观念上的敏感；同时，还要求具有从生活的海洋中获取形象——性格的才华。观念上的敏感总是要伴随着形象的发现，对社会问题的洞察总是要伴随着形象素材的积累；在戏剧冲突的构思和处理之中，能够把观念的发现渗透在形象（性格）塑造之中，把“社会问题”渗透在性格冲突之中。这样，才能让观众从对艺术形象的感受中获取思想上的启示。一般地说，在某些“社会问题剧”中，特别是在那些“讨论”的场面中，往往出现观念大于形象的状况，原因似乎也正在这里。

三

我们一谈到“社会问题剧”，就会想到易卜生。正是这位挪威的剧作家，开创了这种戏剧体裁，为现实主义戏剧留下了宝贵的传统。

有人对易卜生做过这样的评价：“这位挪威戏剧家的遗产一

直存留至今，影响了本世纪成长起来的每一个戏剧家。”这句话是不错的。假如要把当代受易卜生影响的剧作家开个名单，这里至少包括斯特林堡、高尔斯华绥、奥尼尔、韦斯克、奥达茨、阿尔比、阿瑟·密勒以及我国的曹禺、夏衍等等。可是，虽然这些剧作家都继承了易卜生的传统，每个人走的却是不同的路。我觉得，如果简单地区分，至少可以看到两条不同的路：一条路是，在创作中更着重于反映社会矛盾、揭示社会问题，但力求把各种各样的社会矛盾典型化为性格冲突；像易卜生本人的“社会问题剧”，以及高尔斯华绥、奥达茨就是如此。另一条路则是，着力于展示在特定社会环境中个人的生活命运，而把作家洞察的社会问题渗透在剧中人物的生活命运之中，渗透在剧中人物相互关系的发展之中，像奥尼尔就是如此。

奥尼尔是美国当代戏剧的开创者。他继承了易卜生和斯特林堡的传统，并把他们熔为一炉，探索着自己的创作道路。他虽然提出过“艺术与政治不能混淆”的见解，却也并不否定在剧作中必须揭示社会问题。他同时又说过，一个剧作家应该“深挖现代社会的病态的根源”。不过，他对资本主义社会“病态的根源”有他自己的看法，同时，他在努力探索着反映这类社会问题的独特的方式。这里且不谈他的表现派戏剧，只谈谈被誉为现实主义优秀剧作的《安娜·桂丝蒂》。初看这个剧本，我们也许会感到，剧作家似乎只是在向我们展示三个普通人的愿望和追求，展示他们各自的痛苦与欢乐，展示各自的生活命运，并没有提出什么“重大的社会问题”。其实不然。当我们读完了剧本，在为剧中人物的生活经历、彼此间发生的纠葛和各自的痛苦所激动的时候，在为他们吉凶未卜的命运忧虑的时候，就不能不去深思：这些人的愿望和追求虽然是平庸的，但却是合理的，可是，为什么他们会经历这样一场风波，搞得彼此痛苦不堪呢？这一切都是为了什么呢？潜藏在他们命运背后的又是什么东西呢？剧作

者正是在这里寄寓着深刻的社会问题。其实，在这部剧作中，三个主要人物也有一些“讨论问题”的场面。不过，在奥尼尔的剧本中，讨论场面并没有充分展开，他只是让自己的人物各自去寻找答案，而把真正的解答渗透在人物生活命运之中，渗透在人物关系和性格冲突之中，让读者和观众自己去体会。有的同志说过，《安娜·桂丝蒂》也是“社会问题剧”。从表面上看，这种说法似乎是不科学的。因为，从剧本的风格来看，它更像是“心理剧”。可是，如果我们把“社会问题剧”的含义看得广泛一些，这个剧本既然也揭示了社会问题，反映了现实生活中的社会矛盾，从这种戏剧体裁的基本特征来看，把它称之为“社会问题剧”，不也是当之无愧吗?

我所以提出这个问题，并不是想模糊“社会问题剧”的含义，只是想扩大它的范围。在戏剧创作中，反映社会矛盾、揭示社会问题的途径，十分广阔。我们既要学习易卜生，也应该借鉴奥尼尔，更应该学习莎士比亚。他的几部著名悲剧，无论是《哈姆雷特》、《李尔王》、《奥赛罗》还是《马克白斯》，都从不同的角度反映了那个时代的社会矛盾，并揭示了尖锐的社会问题。而且，就在这些剧作中，也都有“讨论部分”。不过，莎士比亚往往不让剧中人物在一起讨论“社会问题”，而是让主人公自己和自己进行“讨论”。请看，哈姆雷特的几段著名独白，不都是对“问题”的自我“讨论”吗? 马克白斯在杀邓肯王之前，不也在内心深处进行了一场严肃的“讨论”吗?! 不过，我们通常把这些讨论说成是“内心冲突”，而把莎士比亚的悲剧称之为“性格悲剧”。如果有人说它们是“社会悲剧”，不是同样正确吗?!

创作的途径是广阔的，每个作家都应该走自己的创作道路。但是，不管走哪条路，在创作中，都应该把写人与揭示社会问题统一起来。这是许多优秀的剧作家提供的一条共同的经验。在我

们国家，有些老作家已经在这方面为我们提供了丰富的经验。像曹禺的《雷雨》、《日出》、《北京人》，夏衍的《上海屋檐下》等等，已经成为我国现实主义戏剧传统中的一批宝贵的财富。这些优秀剧作，尽管各自的风格不同，却都能把塑造真实、生动、丰满的人物性格和揭示社会问题完美地统一起来。正是因为如此，它们才能够经受住时间的考验，而具有长久的生命力。

规律是共同的，反映社会矛盾的途径却是无限广阔的。

要写好“社会问题剧”，当然还涉及到剧作家在观察、反映社会矛盾时的立场问题，态度问题，分寸问题等等。不过，本文既然是着重讨论有关这种戏剧体裁的艺术规律问题，对此就不涉及了。至于艺术上的探讨是否正确，那更有待剧作家、理论家和对此有兴趣的同志们给予指正。

原载《戏剧论丛》1982 年第 2 辑

“舞台化”与“戏剧性”

——探讨电影与戏剧的同异性

一

要认真研究电影和戏剧的关系，我们就会面临很多艰难而复杂的问题。比如，不久前在我国电影界曾经出现一种主张：电影必须和戏剧“离婚”。持这种观点的同志认为，电影既然早已成为一种独立的艺术样式，它自然应该丢弃戏剧这根“拐棍”，毫不动摇地走自己的路。其实，类似这样的主张并非始于80年代。早在20年代，卡努杜在发表“第七艺术宣言”时，就曾指出：让电影从属于戏剧乃是一种旷日持久的错误，只有消除这种错误，才能使电影成为一种独立的艺术样式。1932年，雷内·克莱尔曾经断言：“把这两门东西拉在一起就意味着对这两者都缺乏知识。舞台向银幕或者银幕向舞台借来的一切东西，都足以使两者脱离它们原来的道路。”当然，认为电影应该“从属于”戏剧，从而否定它的独立价值，这种观点无疑是完全错误的。任何一种独立的艺术样式，都不可能“从属于”其它艺术。电影艺术也不能寄人篱下。可是，如果认为电影和戏剧不应该相互“借用一些东西”，这种看法也是片面的，它既不符合电影艺术的历史，也不符合戏剧艺术的历史。

电影是比较年轻的艺术。在它开始学步的时候，小说和戏剧早就发展成熟了。事实上，电影从一般的“活动照相”逐步发展成为一种独立的艺术样式，曾经向小说和戏剧吸取了营养。在本世纪初，欧洲的电影艺术家们不仅从戏剧的宝库中广泛借用创作的题材，而且也从戏剧艺术中吸取了某些因素，经过改造，成为电影艺术的有机成份。当电影艺术逐步发展成熟的时候，戏剧（话剧）艺术又向银幕借用了很多东西，有效地丰富了自己的表现手段和表现形式。苏联戏剧界的表现派大师梅耶荷德就曾经探索过一种所谓“电影化的戏剧”，他取得的某些成果已经在舞台演出中被普遍运用。直到今天，这样的探索仍然在继续进行着。

详细叙述电影和戏剧相互影响的历史进程，不是本文的任务。我只想指出，深入研究文学、戏剧对电影艺术的影响，探讨它们之间的相互关系，对电影艺术的健康发展，是有益的，也是必要的。爱森斯坦在谈到电影作为一种综合艺术的巨大潜能时曾经说过：“现实的事件只有在这里才保存着它那物质的感性的全部丰富内容，因而这种事件能够同时在揭示内容方面是史诗的，在处理情节方面是戏剧的，而在表达作者对主题的细致感受的完善程度方面是抒情诗的，也唯有像电影的音画形象体系这样一种精美的典范形式才足以表达这种细致的感受。”要使电影艺术的这种潜能充分发挥出来，就有必要深入研究“史诗的”、“戏剧的”和“抒情诗的”等诸种因素是怎样融合于“音画形象体系”之中，从而使这些因素获得新的特质。应该说，国内的电影理论界、美学界，在这方面的研究还有待深入开展。

在西方现代电影中，“非戏剧化”的呼声，在一个时期之内，似乎压倒了对两者关系的研究。这样的呼声在我国电影界也发出了回响。“离婚”的主张正是这种回响的集中表现。作为一个从事戏剧理论教学同时又热爱电影艺术的人，我不仅关心这些主张，想努力搞清它的实质，也希望讨论能够深入展开，以求得

电影艺术的发展。在关心之余也想谈谈自己的看法。

在理论上提出某种主张，在某个时期重提或强调美学上的某个问题，都不可避免地会有具体的针对性。理论探讨的出发点是实践，其归宿也应该是推动和指导实践的发展。我想，提出“离婚”的主张，当然是针对过去和当前创作实践中普遍存在的某些弊病。对某个时期创作实践中的问题，很可能看法不一。诊断上的偏差可能导致错开药方，对创作有害而无益。

我感到，在本文论题所及的范围之内，电影创作似乎存在着两种值得注意的弊病：一是有不少影片还没有摆脱“舞台化”的倾向，也就是说，它们在“电影化”方面是很不够的。二是在某些影片中又缺少真正的“戏剧性”，这种表现是多方面的，正因为如此，它们就失去了对广大观众的吸引力。这两种弊病有时分别存在于不同的剧本和影片之中，有时则并存于同一部影片之中。但是，它们却在不同程度上影响着电影艺术的发展，妨碍电影艺术深刻反映现实生活，使得爱森斯坦指出的那种巨大潜能不能充分发挥出来。

所谓“舞台化”和“戏剧性”，是相互联系而又有实质性区别的两个概念。在理论和实践上严格区分这两个概念，对戏剧和电影都具有重要的意义。问题在于：“舞台化”的含义是什么？而“戏剧性”的内涵又是什么？它们在电影艺术中究竟有哪些具体表现？

二

贝克在解释“戏剧性”的含义时指出：“‘戏剧性的’这个词的意思有三个：1. 戏剧的材料；2. 能产生感情反应的；3. 在剧场条件下完全可以上演的。”但他却认为，最后一句话并不是

"戏剧性"的内涵，它指的是"剧场性"。(《戏剧技巧》) 认真地说，这位美国教授为"戏剧性"所下的定义是模糊不清的，但他把"戏剧性"与"剧场性"加以区分，却完全正确。"剧场性"和"舞台化"是同义语，它指的是适合在舞台上演出的诸种条件的总和。我所以说"诸种条件"，因为人们可以从不同的角度提出"舞台化"的含义，比如，把丰富的生活素材剪裁、提炼成适于舞台演出的戏剧内容；在集中的场面中展现集中、完整的冲突，分幕分场的形式，等等。然而，在这诸种条件中，却有一个中心问题：舞台演出的时空特性。

戏剧与电影都是时空综合的艺术样式，然而，它们却具有完全不同的时空特性，在"时空综合"的方式上是南辕北辙的。

要一般性地讨论戏剧的时空特性，是相当困难的。因为在这方面话剧与中国戏曲的区别，并不比它与电影的区别更小些。说得明确些，在时空综合的特性上，话剧既不同于戏曲，也不同于电影；电影既有别于话剧，更有别于戏曲。它们乃是三种完全不同的时空综合。

人所尽知，话剧艺术由于舞台条件的制约在时空的自由上受到极大的限制。正是这种限制形成了它特有的时空特性。简括地说，这种特性就是：动作在固定空间和延续时间中的持续发展。戏剧动作的本性之一是它必须是持续发展的，而任何动作的持续发展都必须在具体的空间和时间中进行。由于舞台条件的限制，构成动作持续发展的空间和时间是有明显的特征。一出戏不管有多少人物，它们的动作可能由始至终在同一场景中展开（如法国古典主义戏剧所规定的那样，或者是在独幕剧中），也可以在几个（几幕戏、几场戏）或十几个场景（多场景）中展开。在一出戏中，场景的多少虽然在空间容量上有所不同，比如，多场景戏剧自然比独幕戏剧的空间容量要大一些；但是，从实质上来说，它们却都不能打破"固定空间"这一特征。所谓"固定空

间”至少有两个含义：其一，具体场景作为一个实际空间，它在动作的持续发展中是固定不变的。在同一出戏中，可能容纳几个空间，然而，要想变换空间，只有把动作中断（传统的方式是闭幕或暗转）。只要动作被“中断”了，所谓“持续发展”也就不存在了。其二，具体的场景被安置在舞台框架之内，它一般都要纳入观众的视野之中，在动作的持续发展中，观众的视点与舞台空间的关系（角度、距离等）都是固定不变的。戏剧动作正是在这种“固定空间”中持续发展着，在它被中断之前，持续发展的时间与自然时间（例如观众在剧场里度过的时间、演出进行的时间）基本上是一致的。也就是说，剧中人物的动作在固定空间中持续发展，直到闭幕或暗转，如果它持续发展的时间是30分钟，这30分钟既是剧中人物经历的时间，也是观众看戏度过的实际时间。在这中间，一般不能对它进行压缩或扩展。一出戏演出的实际时间只有三个小时，而剧中人物经历的时间则可能是几天、几个月甚至几十年。这样，演出的实际时间对剧中人物经历的时间（动作进展的时间）自然有大幅度的压缩。但时间的压缩也正是通过中断动作的方式实现的，无论是闭幕还是暗转，都使动作的持续发展中断了，在动作重新开始之前，这中间实际时间可能只有几十秒钟（场间、幕间、暗转的瞬间），却可以表现出剧中人物经历了几天、几个月、甚至几十年的漫长岁月。总之，动作在固定空间中持续发展，动作持续发展的延续时间同实际时间的一致性，这就构成了话剧艺术“时空综合”的基本特征。

然而，这里所说的“固定空间”和“延续时间”，却不适用于中国戏曲艺术。严格地说，在戏曲艺术中，既不存在固定的实际空间，也不存在动作延续时间与实际时间的一致性。有人说，中国戏曲艺术在时间的自由性方面很像电影。这种说法是不可科学的。戏曲艺术当然可能打破话剧的时空局限，并获得极大的自

由。可是，它的这种自由性是依靠虚拟性和程式化的动作获得的。也可以说，它在“时间综合”方面的特性是：建立在虚拟动作基础之上的虚拟空间和虚拟时间。正是在这个基点上，它与电影艺术有着本质的区别。不过，我们主要是讨论电影与话剧的关系，对戏曲艺术无需详述。

与话剧相比，电影的空间容量要大得多，正如人们常说的那样：话剧的空间只有那个舞台，而电影的空间却是整个世界。如果我们只是从表面上来看这个问题，似乎可以得出一个结论：一出戏只能容纳几个场景，就连多场景戏剧也只能容纳十几个或者再多一些的场景；而一部故事片的场景却可以达到几十个、几百个。然而，这个结论却很容易被事实否定掉。其一，场景的多少，并不是衡量一部影片是否达到“电影化”的标准。张骏祥曾经提出如下的对比：国产片《渡江侦察记》的场景数是202个，《哈桑与加米拉》有128个场景；而苏联影片《乡村女教师》只有46个场景，《马克辛的青年时代》则只有38个。但是，谁都不能说，这两部苏联影片在“电影化”方面不如前两部国产片。其二，美国影片《十二怒汉》只有三个场景，而动作展开的实际空间主要是一个：那间为陪审员开会用的会议室。仅从这一点来看，它很像一部独幕剧。然而，不可否认，这部影片是高度“电影化”的。从时空特性上区分“舞台化”和“电影化”的界限，只是在于：在电影中，所谓“固定空间”和“持续的实际时间”是完全可以打破的；至少，电影可以借助多种表现手段，使观众并不感到它们的存在。而造成这种效果的秘密并不在于银幕，而是在于电影演员的动作和银幕放映之间的两个媒介：摄影机和剪辑师。电影演员只能在摄影机面前进行表演，由摄影机录下其影像，而摄影机为电影演员提供的空间却是可变的，而且容量是无限的。剪辑师承担的艺术任务是把摄影机拍摄下来的影像进行重新组合，他手里的剪刀就像魔术师手中的

魔棍，可以使银幕的时空变幻无穷。在这两个媒介中，前提和基础当然是第一个。

电影所以能形成自己的时空特性，是从摄影机的移动开始的。在电影艺术初期，摄影机一般是放在同一固定不变的位置上，并把镜头视野所及范围内动作持续发展的进程如实拍摄下来。在这种情况下，摄影机镜头的视点就像是一个戏剧观众的视点，它与动作场景的空间关系是固定不变的，它所拍摄的动作展开的空间本身也是固定不变的。同时，由于摄影机是在固定视点不间断地拍摄动作过程，动作在这种空间中持续发展的时间，也完全像舞台动作的延续时间。这样的影片，就像用摄影机机械地纪录一段舞台演出。在这里，电影并没有摆脱戏剧“固定空间”与“延续时间”的局限，它还没有形成自己反映现实的独特形式。马尔丹说过：“电影作为艺术而出现是从导演们想到在同一场面中挪动摄影机那一天开始的。”摄影机从定点摄影到自由挪动，不仅标志着电影摄影机的解放，也使电影观众的视点获得了解放，它意味着真正电影艺术的诞生。由此，一系列摄影和剪辑的新技巧，诸如俯仰镜头、移动镜头、摇镜头、推拉镜头以及各种各样的蒙太奇手法相继出现，电影逐步形成了自己的时空特性，找到了“时空综合”的独特方式。在这种“时空综合”之中，舞台的固定空间被打破了，代之而来的是空间的流动性和由长镜头和蒙太奇手法造就成的银幕“构成空间”；舞台动作的延续时间也被突破了，代之而来的是具有巨大弹性的银幕时间，它既可以对动作进展的时间进行延长、压缩，也可以自由地进行时间的省略，甚至可以把过去、现在和未来自由地融合在一起。电影艺术正是在这种时空特性中形成了自己特有的句法和语法，形成了再现现实的一整套独特的方式。

在电影中，我们一般将由摄影机定点摄影造成的“固定空间”和延续时间称之为“舞台化”的倾向。事实上，电影正是

在不断克服这种“舞台化”倾向的过程中逐渐走向成熟的。国外电影的和中国电影的历史都是如此。

不过，在80年代的今天，像这类明显的“舞台化”倾向，在电影中已经不多见了。如果说这种倾向还确实存在的话，它的表现也就更复杂得多了。这种表现主要在于电影剧作家的思维方式，以及由此而来的影片的结构方式等等方面。

从戏剧艺术的本性来说，所谓“结构”，也就是在舞台空间和时间的范围之内组织动作。这个原则也适用于影片的结构。舞台的时空特性形成了对戏剧结构的基本要求，这种要求的中心在于空间与时间的高度集中，而时空的集中则主要体现为场面的高度集中。在戏剧中，动作的展开，冲突的发展和情节的发展，都应该在高度集中的场面中去完成。而戏剧场面则主要是由人物之间的对话构成的。说得明确些，戏剧结构的基本原则正是：集中统一的冲突和情节，在主要由对话构成的集中场面中，沿着因果相承的逻辑一步一步向前推进，直到高潮和结局。这种结构的原则，也就决定了舞台剧作家特殊的思维方式。也就是说，舞台剧作家在对生活素材进行选择、剪裁、加工改造的过程中，必须对舞台的时空特性有高度的敏感，在形象思维的过程中，总要意识到众多人物在同一场面中构成的具体关系，善于把众多人物的动作、冲突、情节纳入到因果相承、紧密联接的场面之中，使它们的动作能够在固定空间和延续时间中持续发展下去。无论是独幕剧，还是传统的三、四、五幕戏，或者是多场景戏剧，尽管场景的数量有所区别，但剧作家的思维方式却是一致的。不精于这种特殊的思维方式，就难于写好剧本。

电影创作也是一种形象思维，然而，它却有特殊的要求。如果说舞台剧作家思维的中心在于舞台场面；那么，电影剧作家却是要“用画面去思维”（普多夫金语）。这里所说的“画面”，并非指只具有固定空间的绘画艺术，而是指镜头及其组合方式形

成的活动画面的逻辑。电影剧作家的才华恰恰表现在，对镜头的特性及其组合方式具有很高的敏感，在选取素材、剪裁、加工的过程中，善于把握银幕时空的特性，善于把众多人物的动作、冲突、情节，纳入到各种镜头及其组合之中，使它们在流动空间、构成空间和各种“时间蒙太奇”之中发展下去。

任何一种艺术创作的思维方式都具有一定的“惰性”。正因为如此，当熟悉舞台法则的作家转向电影创作的时候，就必须克服戏剧思维方式的惰性，逐步熟悉电影艺术特殊的思维方式。或许，正是由于我国电影剧作家有很多是长期从事戏剧创作的，而有些同志又未能克服戏剧创作思维方式的惰性，就使得电影“舞台化”的倾向难于彻底克服。

电影中“舞台化”的表现是多方面的。

其一，习惯于通过集中、统一的冲突去反映生活矛盾，习惯于在集中的场面中去展开冲突，习惯于以集中“论战”的方式去表现冲突。这种倾向在某些直接反映“社会矛盾”的影片中往往表现得更为突出。从编剧的角度来说，这是由于习惯于戏剧的形象思维方式，从而忽视电影艺术处理冲突的特殊方式，忽视电影中冲突展开的特殊时空特性。我并不否认，电影剧作家在处理某种特殊的题材内容时，很难避免这样的总体构思，像美国影片《十二怒汉》和苏联电视剧《爸爸，您好》等等，都是如此。问题在于：在处理一般的题材内容时，应该力求避免这样去处理冲突。因为上述影片和电视剧毕竟只是个别的特殊例证；即使在处理某种题材时这样的处理是合理的，在具体处理上也还存在“电影化”与“舞台化”的区别。这就涉及到与此相关的另一些问题。

其二，在对某些场面的处理上，比较注意场面本身的戏剧完整性，连贯性和整体效果，而不大讲究通过场面内部的蒙太奇处理，把场面的固定空间变成电影的流动空间和构成空间，因此，

就使影片缺少应有的电影味。其实，场景和场面是否集中，对戏剧和电影的区别来说，是相对的。"舞台化"与"电影化"的界限往往在处理这类场面的方式上表现得最为明显，两种形象思维方式的区别在这里也就更为醒目。看过话剧《哈姆雷特》的演出和影片《王子复仇记》，就会有这样鲜明的对比：在原舞台剧中，"戏中戏"（第三幕第二场）的场面是高度舞台化的，演戏的伶人和看戏的众多人物聚集在同一固定空间之中，他们的动作在持续时间中延续发展下去一直到场面结束。影片中保留了这个很长的场面，编导者却运用移动镜头和摇镜头处理场面的时空，完全打破了舞台的固定空间①，是充分电影化的。根据沙叶新同名舞台剧改编的影片《陈毅市长》，也保留了原舞台剧的几个场面，导演虽然增加了一些外景以及场面之间过渡性的镜头，但由于对几个集中场面的处理不够理想，整部影片仍然没有完全摆脱纪录舞台场面的痕迹；也就是说，没有充分做到"电影化"。我只是在说明"舞台化"与"银幕化"的界限时，顺手举这部影片作为例证。为了使一部舞台剧扩大影响而将它搬上银幕，在处理上保留原舞台剧演出的面貌和效果，我们可以称之为"舞台纪录片"，那是一个特殊的片种。对此，这里不须详加说明。

表现之三，强调通过大段的对话去展现人物关系、表现影片的立意，并用以说明某些社会问题，而忽视电影艺术应该侧重的视觉感。这是国产影片在长时间内比较普遍存在的倾向，在近两年上映的新片中，仍然时有表现。例如，《在这块土地上》就是一个明显的例证。

其四，有些电影演员的表演也存在舞台化的倾向，如念台词时的舞台腔、由表情和形体动作过分夸张而失去电影表演应有的

① 阿里洪在《电影语言的语法》中详细介绍了这场戏的拍摄过程，可参看该书第488－491页。

自然性和逼真性，等等。严格地说，这类表演即使在话剧舞台上，也并非是一种长处。但无论如何，两相对比，电影对表演的自然性和逼真性的要求要高于戏剧。如果说，这些情况在话剧舞台上还是可以容许的，在银幕上就显得刺目了。

这些弊病，在50、60年代的影片中曾是比较突出的。在十年动乱期间，由于片面强调电影与话剧的共同性，而不承认各自的特异性，就使得这些弊病恶性发展。应该说，近几年来，这些弊病虽然在某些影片中并没有完全消除，但很多编导者都能从多方面强调“电影化”，注意克服“舞台化”；因而，使我们的国产片在这方面有了长足的进步。

如果说电影与话剧应该“离婚”，在诸如此类的“舞台化”倾向上，离得愈彻底愈好。

不过，谈到“戏剧性”，那将是另一回事。

三

林格伦在《论电影艺术》中曾经说过：“如果电影拍得没有电影味，那就不是名符其实的电影”。他指出：“一部影片只要放映了几分钟，观众就会本能地和强烈地感到它的电影味有多少，就像人们能够……‘感受’到一部精彩剧本的戏剧性。”这样强调不同艺术样式的审美特性，当然是正确的。遗憾的是，林格伦并没有对“戏剧性”的含义做明确说明，而这样对比“电影味”与“戏剧性”，又容易导致某种误解，似乎它们是截然对立、相互排斥的两个概念。其实，所谓“电影味”，应该是指由“电影化”造成的审美感受，与它直接对立的要领是“舞台化”，而不应该是“戏剧性”。

在戏剧理论著作中，对“戏剧性”的含义也有各种不同的解释。贝克认为，“戏剧性”的主要意思是“能产生感情反应”。阿契尔则为“戏剧性”下这样的定义：“任何能够使聚集在剧场中的普通观众感到兴趣的虚构人物的表演。”[①] 德国戏剧理论家史雷格尔则认为，“戏剧性”主要来源于剧中人物相互较量，相互影响，从而导致各自的心情和相互关系的变化[②]。别林斯基指出“戏剧性不仅仅包含在对话中，而是包含在谈话的人相互给予对方的痛切相关的影响中。”[③] 我国文艺批评家侯金镜则认为，“戏剧性”指的是“性格的动作性”；“把人物性格用明确洗炼的舞台动作（性格的动作性）表现出来，就产生了区别于其他文学形式的‘戏’的因素”。[④] 仅就上述几例就可以看出，尽管这些理论家们对“戏剧性”都有自己的解释，但大都是“仁者见仁，智者见智”，很难找到统一的定义。这也说明，“戏剧性”作为一个审美范畴的概念，它本身是很复杂的。

我觉得，所谓“戏剧性”，乃是戏剧艺术的本质和特性在作品中的表现，是戏剧艺术审美特性的综合概括。它的内涵至少包括如下几点：

首先，从本质上说，戏剧乃是动作的艺术，直观的动作乃是戏剧艺术的基本表现手段，也是戏剧性的根基。

其次，戏剧情境乃是戏剧艺术的中心问题，而情境中必须包含着有力的悬念，才是戏剧所要求的；因此，所谓“戏剧性”的中心问题也在于“情境”及其包含的悬念。

其三，戏剧艺术在长期发展中逐渐形成了一整套反映生活的

① 见《剧作法》第42页。
② 参见《古典文艺理论译丛》第11册，第229－230页。
③ 见《别林斯基选集》第3卷，第84页。
④ 见侯金镜《“戏”和“戏”的停滞和中断》一文。

“约定俗成”的方式，也就是说，它具有特殊的“假定性”的要求；而我们所说的“戏剧性”就包含着这些“约定俗成”的方式，它乃是“戏剧性”的重要内涵之一。概括以上三点，对“戏剧性”可以作如下表述：在假定性情境中去展开直观的动作，在动作的因果发展中维持和解开悬念。

对“戏剧性”作这样的解释，似乎是符合戏剧艺术的本质和特性的。然而，“戏剧性”作为审美范畴的概念，早已成为对文学作品、电影作品进行审美评价的公用的概念。比如，我们在评价一部小说时，常常就其总体和局部评价它是否具有“戏剧性”，特别是在评价一部故事片时，更常常运用这个审美概念。在今天，“戏剧性”这个概念甚至已经成为一个生活用语，人们常常称那些具有偶然性的生活事件是“戏剧性的”，当一件事已经基本结束不再具有悬念的时候，人们又常常说“没戏了”。在这种情况下，它仍然或多或少地保留着作为戏剧艺术审美特性的某些内容。对此，不须多讲。

前面曾经说过，电影艺术需要“戏剧性”的滋养。这里所说的“戏剧性”，当然包括了上述几种内涵。可是，这些内涵在进入电影艺术之中时，并不是原封不动的，它们也或多或少地被电影的特性所融化了。“融化”却并不等于“排斥”。电影创作的实践证明，一部故事片如果缺少了“戏剧性”就会遭受不同程度的损伤。

舞台动作与银幕动作

戏剧是一种综合艺术，在各种“综合”成份（文学、表演、美术、音乐等）中，居于中心地位的是演员的表演艺术。戏剧艺术所创造的是舞台形象，剧本只是为创造舞台形象提供了基础，美术、音乐对舞台形象的塑造只起着辅助作用，而直接完成舞台形象塑造的正是演员的表演。演员扮演角色运用的基本手段正是动作。动作，作为戏剧艺术的基本手段，它不仅是演员艺术

的基础，也是戏剧艺术基本的构成元素。电影艺术的本质是"运动"，它的最基本的构成元素是画面。可是，这并不能否认动作在电影中的重要性。在构成电影运动本性的三种方式（画面中的动作、摄影机的移动和变焦距镜头）中，演员的动作仍然是最重要的。如果说，动作是"戏剧性"的根本，电影艺术也需要这个根基。作为表现手段的舞台动作是由多种因素构成的：诸如外部形体动作、言语动作（对话、独白和旁白①）、静止动作（沉默或停顿）、音响动作②等等；而这些动作的因素在电影中也都是必要的。而且，各种动作因素的性能，在电影和戏剧中也具有共同性。这里当然不能全面论述舞台动作与银幕动作的同异性，只想联系电影创作实践中的一些问题，从动作的角度谈谈强调"戏剧性"的重要性。

其一，我们把动作看作是"戏剧性"的根基，原因正在于：作为戏剧艺术说来，各种各样的事件、人物之间错综复杂的关系、各种人物的心理活动内容，只有通过动作形象地展现在舞台上，才具有审美的价值。亚里斯多德在说明小说与戏剧的区别时曾经指出，两者都可能表现某个事件——人的行为，但小说的表现方式是用语言去"叙述"，而戏剧却是用动作去"摹仿"。戏剧用动作去摹仿事件具有特殊的审美价值：首先，使事件的过程具有直观性，让观众耳闻目睹它的发展过程，就像置身其中，从而获得强烈的感受。其次，正如席勒所说的那样："一切叙述的体裁使眼前的事情成为往事，一切戏剧的体裁又使往事成为现在的事。"戏剧中的事件不管发生在什么年代，只要是用动作直观

① 戏剧和电影中运用独白和旁白的方式有所不同，在戏剧中，独白和旁白大都是由演员直接讲出来的，而在电影中则多用"画外音"，一般称之为"内心独白"或"内心旁白"。

② 音响作为动作的一种因素，是从电影开始的，在现代戏剧中，音响也往往是有动作的性质。

再现出来，它就成为在观众面前正在进行着的，也就是说，动作的本性之一在于它是永恒的现在时态。而用文字去叙述事件，则使事件成为“已经发生过的”。动作的这两种审美特性（直观性和现在时态）是相互联系的。一般地说，戏剧最忌用语言（台词）去叙述（交代）往事。因为这样的叙述既会失去“直观性”，也使它的现在时态不复存在了。在戏剧中当然也有一些往事（发生在幕前和幕间的）需要交代，但却最忌静止的叙述，而必须把叙述往事化为现实的动作，这样才可能符合“戏剧性”的要求。正因为如此，别林斯基才断言：“尽管在戏剧中，也像在叙事诗中一样，有着事件，但戏剧和叙事诗在本质上是南辕北辙的。”[①] 所谓“直观性”和“现在时态”，不仅是舞台再现事件的特性，也是银幕再现事件的特性。

电影画面的视觉直观性是不言而喻的。画面既然是电影艺术最基本的构成元素，与戏剧相比，它就更重于视觉的直观性。声音进入了电影，从而构成音画复合形象。音响的特性在于作用于观众的听觉，它也必须具有“直观性”。在电影中，台词作为动作的构成因素之一，它的主要功能并不是“叙述”往事，也不在于用它来表现两种观念的论争，而必须具有直观再现事件的功能。如果说，那些表达观念之争和静止交代往事的台词，是电影所排斥的；那么，它首先正是“戏剧性”所不容的。在某些影片中，第一人称和第三人称的“画外音”（解说），都可能具有“叙事”的性能。第一人称的解说，可以在影片《相见恨晚》、《朱莉亚》中见到，第三人称的“画外音”则可以《被爱情遗忘的角落》为例证。下面是影片《朱莉亚》中的一段叙事性的“画外音”：

① 见《别林斯基选集》第3卷，第13页。

> 我好久没有再见到她，直到我去牛津大学去看望她。
>
> 有一些女人到了最成熟的时候，她们的姿色是她们一生中最美的，她们的身材也是她们一生中最苗条挺拔的。这一年，朱莉亚就是这样。

这是影片中的莉莲在回叙往事。我们听这段“画外音”，就像听一个人在读她自己创作的一部自传体的小说。实际上，它所起到的正是小说中用语言叙述事件的作用。在不少影片中，都有这种“叙事”的成份。但无论如何，它们也只能是用直观动作再现事件和人物经历的补充，而不能成为一部影片的主体内容。电影文学剧本一般都保留了小说的叙事性，但那毕竟是“文学”剧本；在把它搬上银幕时，对事件的“叙述”必须转化为银幕上直观的动作。正因为如此，作家在写剧本时，也应该对直观动作有必须的敏感。在这方面，他们与舞台剧作家面临的是同样的课题。

从画面再现事件的时态来说，一部影片中往往可以同时具有三种不同的时态：现在时态——人物的现实动作；过去时态——人物对往事的回忆；未来时态——通常指的是人物对未来的向往、幻想。在同一部影片中把三种时态交融在一起，对于现代电影的结构来说，已经不是什么新鲜事物了。可是，这里所说的“三种时态”，也只是从影片结构的角度来说，才是存在的。就摄影机的本性说来，它只能把正在发生着的场面和动作摄录下来，这就说明，就镜头画面中动作的本性来看，它都是“现在时态”；这样的画面放映到银幕上，对观众说来，它也是正在进行着的动作——现在时态。比如，当银幕上正在放映一系列“过去时态”（回忆）的画面时，在一个刚刚坐下来的观众的心目中，它只能被认作是“现在时态”。只有当他了解了影片画面体系的总体之后，才有可能在对比中分辨两种时态的界限。对于“现在”和“未来”两种时态的区分，同样是这样。从某种意义

上说，电影编导把人物对往事的回忆化为直观的画面动作，比起人物用台词静止地回叙往事，似乎更符合“戏剧性”的要求。当然，这种说法也只能是相对的。因为，一方面，在影片中滥用“闪回”、“溶回”以再现往事的现象已经不少见了；另一方面，让人物用台词回叙往事获得成功的影片也是有的。后者如《归心似箭》中魏得胜向玉贞讲述自己的往事，这段自述由于情境（主要是两个人物之间的关系）的戏剧性而取得很好的效果。问题恰恰在于，处理“现在”与“过去”两种时态的交融，“戏剧性”的程度主要取决于回忆往事与人物现实动作结合的程度。也就是说，只有当人物回忆往事是由现实动作（包括心理动作）引申出来，与现实动作具有因果关系，甚至回忆往事本身就成为人物在特定情境中心理动作的内容时，才具有真正的戏剧价值。在《乡情》中，田桂到城里去见生身父母，翠翠划船相送。两个人怀着离愁别绪沉默无语。这时，翠翠望着河滩上蹚水的牛群，回想起自己与田桂童年时在一起嬉戏的场面：她给田桂送饭，田桂躲在牛群里逗她寻找，他们一起骑牛玩耍……在这里，往事的再现正是人物在特定情境中心理动作的内容。在《被爱情遗忘的角落》中，荒妹去集上卖鸡蛋，由于逃避撵集者的惩罚在奔跑时把鸡蛋通通摔碎了，回家后又受到母亲的指责，晚上委屈得不能入睡。存妮用歌声抚慰着妹妹。荒妹睡着了。存妮自己却陶醉在歌声中，激起了隐秘的感情。这时，银幕上再现出她与小豹子在仓房里那件往事。在这里，过去时态的场面已经融化在现在时态的心理活动中，往事的重现同样是人物现实心理动作的内容。如果两种时态的交错只是为了在结构上花样翻新，而找不到两种时态的因果必然性，对一部故事片说来，并不是可取的。认真区分具有“戏剧性”的闪回同单纯结构上的闪回，是一个重要课题。前面所说对“闪回”、“溶回”的滥用，主要也是指在时态交错上故弄玄虚的倾向。

其二，动作虽然是"戏剧性"的根基，但并不是说，任何"动作"都是具有戏剧性的；至少，这里有"外在"与"内在"之分，有"真正的戏剧性"也有"表面的戏剧性"。

在戏剧中，一个具体、完整的舞台动作包含着三个要素：做什么？为什么做？怎么做？"为什么做"，指的是人物动作的目的与动机；"怎么做"，指的是演员确定的具体的动作方式。前者是动作的心理内容，后者属于外部表现；前者制约着后者，后者则是前者的外现方式。无论是人物的外部动作、言语动作、还是静止动作，都是人物在特定情境中心理内容的产物，是人物内心世界的外现方式。因此，尽管动作本身都是直观的，只有当直观的动作能揭示非直观的心理内涵时，即，只有当动作兼有外在的直观性和内在的揭示性时，才具有真正的戏剧价值。契诃夫说过："戏在内心"这句话是正确的。戏剧动作（包括外在动作、言语动作和静止动作）重要和本质的含义正在于他们能够揭示出人物隐秘的内心世界。当然，电影中的动作也应该具有这样的性能。

在电影理论中，有两种截然对立的观点：有人认为电影的本性在于"物质现实的复原"，他们强调的是动作的外在直观性（如克拉考尔）；有人则认为，人的内心世界是"专为电影的探索保留的王国"，强调的则是内在的揭示性（如尼考尔）。其实，全面理解电影的本性，它恰恰在于两者的统一。不过，从创作实践的角度来说，今天强调后者就显得更为重要。

希区柯克有句名言："追赶——电影的核心"。他认为："追赶是电影手段的最高表现"。[1] 虽然这个结论和"电影的本质在于运动"的说法是一致的，但是，不加分析地接受这个结论，却可能导致片面追求外在直观性而忽视内在揭示性的倾向。所

---

① 转引自克拉考尔：《电影的本性》，第52页。

谓，“追赶”当然是适合电影表现的一种外部动作。但“追赶”如果不能“追”出人物的内心来，却不一定是可取的。意大利影片《警察与小偷》中有一个警察追赶小偷的段落，它好就好在通过直观的外部动作揭示出两个人物的心理内容。在前几年的国产片中，用“追赶”的慢动作镜头表现青年人的爱情关系，甚至由徒步“追求”发展到骑着马“追赶”（如《白莲花》）；观众已经对这类镜头感到厌烦了。原因正在于这类镜头不仅不能充分揭示热恋双方丰富的内心世界，反而成为掩盖内心贫乏的手段。除此，像拳击搏斗、驱车追捕之类的镜头和场面，也曾充斥某些情节片，然而，观众对那些不合逻辑的、不中不西的打斗、追捕，也常常抱之以嘲讽的哄笑声，原因也正在于这里。应该指出，上述这些片面追求“表面的戏剧性”的倾向，在近两年的影片中已经或正在克服着。但是，忽视动作的内在揭示性的弱点仍然是一个值得注意的问题。

有人说过，当代电影有一个明显的趋向：愈来愈注重深入揭示人的内心世界。当然，我们并不赞成从生理学和病理学的角度去研究和表现人的心理活动，把内心世界变成为“本能冲动”和“下意识”统治的王国。我们的电影“人学”是建立在社会学和心理学统一的基础上。我国有很多电影艺术家正在这方面进行探索。近几年来陆续上映的《巴山夜雨》、《天云山传奇》、《被爱情遗忘的角落》、《乡情》、《泉水叮咚》、《城南旧事》、《人到中年》等等，对人物内心世界的揭示，都取得不同的成就。与戏剧相比，电影在揭示人物心理内容方面，其手段和表现方式都要更丰富一些。在现代和当代电影中，各种各样的主观手法（如回想、梦境、幻象等等）愈来愈多，我们当然应该借鉴这个东西，为自己的“人学”服务。但是，与此同时还有一个十分重要的课题：认真研究、把握构成银幕动作的各种因素及其性能，以期能够熟练地运用它们。值得注意的是，在上述的影片

中，有些并没有更多借助复杂的主观表现手法，而主要是靠充分发挥银幕动作内在揭示性的潜能；但它们对人物内在的感情、心理都揭示得相当感人。最明显的例证是《泉水叮咚》和《城南旧事》。《泉水叮咚》中有两个感人至深的片断，一是喜燕在学习上取得进步，回家后却遭到父亲的误解，因而受到委屈，陶奶奶在家访时说明真相，用真情抚慰孩子受伤的心灵；二是在陶奶奶生病在床时，孩子们来看她，争先为她表演自己拿手的节目。在《城南旧事》中英子和疯女秀贞的交往，和宋妈妈的交往，也都有不少动人的片断。在有些地方，“戏剧性”都是来自人物直观的动作（外部动作和言语动作），在于人物通过直观动作相互交流，并揭示了各自的内心。《人到中年》运用了不少主观表现手法，即使这些手法对揭示陆文婷的内心起了很大作用，但主要也还是借助于人物之间通过直观动作相互交流的镜头画面。比如，陆文婷把生病的小女儿抱回家里，儿子由于急着去上学催她做饭，她把钱和粮票交给儿子，让他去买烧饼吃，自己却坐在桌旁竭力想平静下来；儿子却悄悄地回来了，把两个烧饼放在桌子上，自己又悄悄地溜走了。她发现后，拿起烧饼，耳边又鸣想起自己对儿子的抱怨声。在这里，“戏剧性”同样在于通过直观动作揭示母子之间的关系，揭示了双方内在心理内容。

我并不否认主观表现手法的价值。我只想说明，电影如果忽视画面内人物动作的内在揭示性，对于开掘人物的内心世界必定会造成致命的影响。即使在运用各种主观表现手法时，也需要直观动作（客观表现手法）去充实。在《牧马人》中，主观表现手法主要是用以塑造许灵均的形象。然而，从影片的整体来说，这位主人公的形象并不如秀芝、郭蝙子那么生动感人。编导者在展示秀芝、郭蝙子的心理活动内容时，基本上是凭借银幕动作及其内在揭示的功能。尽管编导者把影片的重心放在许灵均身上，并把他的内心活动作为联结现实生活与历史生活的纽带，企图用

各种主观表现手法赋予它以艺术的活力；然而，遗憾的是：许灵均无论是在与父亲交往的现实生活中，还是在从流放草原到告别妻儿的历史生活中，他的心理活动内容却显得飘浮、简单，至少，编导者没有能够通过直观的动作揭示其应有的复杂的心理内容。事实证明，主观表现手法如果没有“客观表现”的坚实的基础，它的实际效果是有限的。

电影需要戏剧情境

普希金曾经说过：“在假定的情境中热情的真实和感情的逼真——这是我们的智慧所要求于剧作家的东西。”斯坦尼斯拉夫斯基完全接受了这个结论，他在引用这句话时又补充说：“我们的智慧所要求于演员的，也完完全全是这个东西，所不同的是，对作家算是假定的情境，对于我们演员说来，却已经是现成的——规定的情境了。”[①] 在我国戏剧界，导演和演员大都重视“规定情境”这个术语，但从编剧以及戏剧美学的角度研究戏剧情境这个术语，并全面分析它的作用，却并未得到重视。其实，把“情境”作为戏剧艺术的中心问题，是始于狄德罗的戏剧理论。他认为，“情境”是“严肃喜剧”（正剧）的基础和中心，“情境比人物性格更重要”，一部好剧本首要条件是“情境要强有力”。至于“戏剧情境”的一般性问题，我在拙作《论戏剧性》一书中已经作过说明，这里不想重复。简言之，所谓“戏剧情境”，乃是剧中人物所处的具体环境、它面临的情况（事件）和具体人物关系。由这些因素构成的情境在戏剧艺术中具有十分重要的作用：对剧作家说来，情境是促使人物产生动作以进行自我表现的戏剧条件。如果说舞台乃是一个人生的实验室，

① 见《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第2卷。

剧作家总是把各种各样的人物送进这座实验室，以测定他们是什么样的人，借以探讨人生的真谛。各种各样的情境正是进行实验的条件，剧作家用强有力的情境为人物提供充分表现自己的机会，让观众了解他们的真正面目。对演员来说，只有把握住人物所处的情境，才能深入体验其特定的心理内容，准确地把握动作的特殊方式。在构成情境的诸种因素之中，最重要的则是事件和人物关系。它们是冲突爆发和发展的契机，也是情节的基础。

我们也可以把银幕看成是一个实验室。电影艺术家们也是要把人物放在各种各样的情境中，以测定他们是什么样的人，使其性格得到充分的体现。不仅如此，一般地说，情境的"戏剧性"应该包含着两个要求：其一，它确实能够促使人物产生丰富有力的动作，有助于充分展现人物的性格；其二，它包含着有力的悬念，足以激发起观众对冲突和情节的发展前景，对人物的命运的期待心理。这样的情境也是影片情节的基础。而且，正像弗雷里赫所说的那样："检验一个故事有没有写成剧本的价值，要看故事中是否包含着戏剧性的情境"，而"艺术家的天才，就在于能够识别包含有戏剧情节可能性的情境"①。这些看法当然是正确的。

电影中需要戏剧性的情境，然而，电影处理情境的方式和戏剧却可能有所不同。即使在相同流派、不同风格的影片中，处理情境也可能有不同的方式和特点。在传统戏剧作品中，一般都有明显的开端部分，用一定篇幅展现背景环境、重要的人物及其相互关系、已经发生和正在发生的事件，概言之，就是造成情境，为戏剧情节确立基础。处理剧本开端部分的原则之一是：能使观众很快进戏。所谓"进戏"，也就是了解到人物所处的特定情境，并能同人物一起进入情境之中，从而产生期待的心理——悬

① 引自弗雷里赫［苏］：《银幕的剧作》，中国电影出版社1963年版。

念。只有这样，他们才能了解人物行动的意义，并对人物发生“设身处地”的共感。在传统的故事片中，也往往用这种方式处理情境。夏衍同志在谈到影片的“开端”时说过：一定要把“时间、地点、社会背景、人物和他们之间的关系”“交代得清清楚楚。”这些话是在50年代讲的，它确实集中说明了我国电影编剧的传统性原则。我国从30年代到60年代的电影，大都是用这样的原则处理情境的。苏联50年代以前的故事片，大多也是如此。但是，这样处理情境，由于编剧缺少才力，往往会使得开端部分的动作进展缓慢，不仅会影响影片的节奏，也会削弱影片的戏剧性。我国有些故事片就存在这类缺陷。不过由于才力不够而处理不好，并不能否定这个原则本身的合理性。

在现代影片中，还可以看到用不同方式处理情境的趋向：力求把开端部分交代、介绍性的内容减少到最低限度，而很快引出戏剧性的动作，随着动作的进展，用简练的电影手法逐步展现动作的情境。例如，在意大利影片《一个警察局长的自白》中，构成情境的因素是很复杂的，其中包含着主人公与黑手党领袖罗蒙诺之间关系的历史，以及与此有关的一些往事。要把这些因素在开端部分交代清楚，需要很多篇幅。我们看到，编导者是用另一种方式处理情境的：他并没有在开端部分集中篇幅交代、展现情境，而是直接从动作开始，把情境的因素打碎，并把它们融合到动作发展的进程之中。影片的开头，先是简短的镜头展现疯人院的一般的状况，很快就引出了主人公的现实动作：向主任医生发出放利普马出院的指令。紧接着，我们看到利普马出院后的动作——去找罗蒙诺复仇。至于主人公与罗蒙诺的关系，与此有关的那些往事，都是在现实动作发展的进程中逐步展现出来的。在《被爱情遗忘的角落》中，同样也是从主人公荒妹的现实动作开始的：她用反常的冷漠回答刚刚回村的荣树的热情，构成情节中现实动作的主线，也正是系于荒妹与荣树的关系。随着人物现实

动作的发展，把情境的因素作为荒妹心理内容一步步展现出来。

前面已经说过，“情境”——“心理活动”——“直观动作”，这是把握舞台动作与银幕动作的一条因果性线索。人物的直观动作都是特定心理内容的外现，而情境又是人物形成特定心理内容的外因。体现这三者的因果关系，可以有不同的途径和方式：先展现出“外因”，再通过直观动作揭示出心理内容；从直接展现现实动作开始，再溯本求源地揭示其外因；也可以在展示心理依据时，从这个角度把“外因”折射出来。无疑，在电影艺术中，用后两种方式处理情境，要比戏剧方便得多。

我们已经说过，戏剧性情境中应该包含着悬念。用第一种方式处理情境，悬念往往集中于人物在这样的情境中会有什么行动，将会引出什么后果。用后两种方式处理情境，动作一开始就引出来了，动作本身就产生双重的悬念：一是动作的发展方向及其后果；二是这些动作的内因（心理内容）和外因（情境）。在这类影片中，往往是在现实动作发展进程中，把动作的果和因逐步揭示出来，从而构成情节的生动性和丰富性。无疑，用这类方式处理情境，对克服开端部分进展拖沓、节奏滞缓等等缺陷，是有益的。或许正因为如此，很多编导者愈来愈倾心于这种方式。然而，肯定这类方式，并不意味着排斥传统的方式。《泉水叮咚》基本属于后者，但也是成功的。

情境是影片情节的基础。事件与人物关系的相互作用构成特定的情境，人物在这样的情境中各自产生心理动机及其直观动作，引出一个个因果关系相承的新的事件。所谓“情节”，指的正是一系列包含着因果关系及其动机的事件构成的链条。艺术家从散漫的生活事件中，发掘出人物行动的特有的心理动机，找到事件之间的因果关系，从而构成生动的情节。这样的情节，包含着艺术家对生活规律的解释，又借助它，引导观众去认识生活的规律。恩格斯曾经把“莎士比亚式情节的生动性和丰富性”，作

为对“未来”戏剧的理想条件之一。在发展电影艺术时，也应重视这个条件。在西方现代电影的理论和实践中，曾经流行所谓“非情节化”的主张。有些理论家和艺术家把这种主张作为电影与戏剧“离婚”的条件之一。如果非情节化只限于否定用“舞台化”的方式去处理情节，那是合理的；可是如果把它作为“反戏剧性”的目标，却未必有利于电影艺术的健康发展。因为，从“戏剧性”的角度去理解影片的情节，主要意味着：构成情节基础的情境要具体、明确和有力（不管用什么方式去处理）；情节中人物行动的心理动机应是具体性和丰富性、明确性和深刻性的统一；情节中事件与事件之间的因果逻辑性，等等。我个人的看法是，所谓“非情节化”的主张，并非只是在否定“舞台化”，而是连对情节的戏剧性的要求，也一起否定了。认真读一读有关的理论著作和文章，就会发现，这种主张的实质在于：否定人物的行动有明确的心理动机，强调生活事件的“无规律性”，也就是否定事件之间的因果逻辑性；除此之外，它还否定情境的明确性和具体性。这种主张标榜的美学原则是：要使影片更像实际生活，使电影艺术具有更高的“真实性”。其实，在实际生活中，事件与事件之间的因果关系并不那么明显，人们行为的动机因而也是难于洞察的；也就是说，实际生活常常以“无规律性”的状态呈现在我们面前。然而现实主义美学观却有一条根本原则：生活并不等于艺术，影片的情节也并非就是生活事件的机械复制。丢弃这条原则，将导致电影艺术离现实主义愈来愈远，它谈不到什么“真实性”。戈达尔的《精疲力竭》被称作“非情节化”的代表作之一。在这部影片中，情境的因素是不具体、不明确的，主人公似乎总是在“即兴”而为、恣意行动，并没有明确、具体的心理动机。正像有些评论家所指出的那样：“这里几乎找不到事件之间的联系，摄影处理、剪接和人物行为仿佛都是任意的和毫无来由的。”他们甚至认为：在看这部

影片时，“我们一下子就陷入混乱，根本找不到线索。我们显然只能全盘地加以接受，要不，就全盘加以否定。”其实，对于这类影片，我们既不会“全盘接受”，也不必“全盘否定”。其一，戈达尔自己认为，这部影片的主人公是“要过冒险生活”，有人说，他属于那种“不能在道德上永远自由，而同时又永远负责”因而“听天由命”的人；那么，无论是“要过冒险的生活”，还是由于不对自己的行为负责而“听天由命”，也都是一种“心理动机”。不过，在我们看来，这样的人并不是值得颂扬的“英雄”。其二，西方的一位评论家说过：由于“戈达尔把人类社会表现为一片混乱，没有客观的规律，每个人可以恣意行动”因而就“没有对社会作真实的表现。”原因在于他“没有真正的历史观点”。对我们来说，这类影片的价值也正在于：我们可以通过主人公那样“无政府主义”的恣意行动，洞察到病态社会造就出的病态的人生哲学；而且，我们透过影片中那些没有因果关系，“根本无法控制”的“一系列偶然事件”，也可以洞察到那种病态社会中产生的病态的社会观。这样的人生哲学和社会观，都是我们难以接受的。我们要求情节的戏剧性，恰恰是建立在我们的美学观和历史观的基础之上。值得注意的是，戈达尔自己在拍摄这部影片之后也公开表示：“在拍了《精疲力竭》之后，我对自己说：我必须跳出这个圈子，我必须设法表现事物的真实面貌，而不是只像电影里所表现的那样。”（引文均见《电影艺术译丛》1980 年第 6 期）这段话，很值得深思。

我们的历史观和美学观，决定了我们对社会生活的看法和对影片情节的看法。我们的艺术家应该通过情节诱导观众在审美享受中去认识生活的规律。强调情境的具体性和明确性，强调情节中人物心理动机的丰富性和深刻性，强调情节中事件的因果逻辑性，正是基于这样的美学原则。按照“非情节化”的主张去实践，不仅会削弱影片的戏剧性，造成情节结构的散漫、模糊，而

且会削弱影片解释现实的功能。

电影中的“冲突律”

法国戏剧理论家布伦退尔曾经说过：没有冲突就没有戏剧。多少年来，我国戏剧界一直在重复这句名言，认为戏剧的本质的特性在于“戏剧冲突”。美国艺术理论家劳逊甚至把所谓“冲突律”的原则运用到电影编剧理论中，他的有关主张对我国电影界也产生了深远的影响。

要否定布伦退尔的结论并不困难。因为创作实践已经证明，在戏剧创作和演出中，很多没有“冲突”的场面的却是有“戏”的；而那些“冲突”十分激烈的剧本和演出，反而没有真正的戏剧性。对于前者，阿契尔曾经以《罗密欧与朱丽叶》中男女主人公阳台相会的场面作为论证，我们同样可以举出别的例证。对于后者，我们有些反映两种观念、两种政策、两种方案论争的剧作和演出，可以作为有力的证据。在电影中，类似的情况也是不胜枚举。

我并不想否认“戏剧冲突”在戏剧和电影中的重要性。问题在于，在戏剧和电影中，真正的戏剧性并不在于冲突的内容，而是在于如何处理冲突。冲突，作为生活矛盾的一种表现，无论是在戏剧中、在电影中，还是在叙事文学中，都是重要的。但是，所谓“戏剧冲突”（或者说“戏剧性冲突”），至少有两个含义：第一，冲突可能发生在人物之间，可能发生在一个人物的内心深处，也可能发生在人与环境之间，它们只是通过人物动作得到直观的再现，才可能具有戏剧性。第二，戏剧冲突与戏剧情境是紧密联系的，后者是前者爆发、发展的前提和条件。戏剧处理各种矛盾斗争，不能像小说中那样详细铺陈矛盾酝酿、爆发、发展和解决的缓慢过程，而是要求在大幕拉开以后使潜伏的矛盾

很快爆发，迅速发展（当然不是直线的），直到高潮。这样的戏剧冲突必须以强有力的情境作为前提和条件。黑格尔在谈到情境、冲突和动作的关系时说过："每一个动作都有许多先行条件，所以很难断定真正的开头究竟从哪一点起。不过，就戏剧动作在本质上要涉及一个具体的冲突来说，合适的起点就应该在导致冲突的那一个情境里，这个冲突尽管还没有爆发，但是在进一步发展中必然要暴露出来。"① 对黑格尔的这段话需要做一点补充：戏剧动作既可能与冲突有关，也可能产生于非冲突的人物关系。除此以外，他的观点是正确的。构成戏剧情境的因素是事件和人物关系。从冲突的角度来说，人物关系指的正是矛盾关系，人物之间潜伏着矛盾往往成为戏剧情境的构成因素，它是冲突的前提。事件作为情境中另一个因素，它的作用就在于对潜伏的矛盾是一种触发力和推动力，它促使矛盾中的一方或双方采取行动，从而成为冲突爆发、发展的条件。当然，戏剧冲突的这两个含义，对电影也都是重要的。忽视它们，必然会削弱影片的戏剧性。在故事片《乌鸦与麻雀》中，生活在同一栋房子中的几个人物之间原本就潜伏着矛盾，忽然发生了典卖房屋的那个事件，它直接涉及到三家居民的利益，从而把人物之间潜藏的矛盾揭露出来，推动各自采取行动，就使矛盾爆发为冲突。在《一个警察局长的自白》中，蓬纳维亚到疯人院放出罗蒙诺的仇人利普马，这是原有矛盾关系发展的结果，它本身又使原有的矛盾爆发为冲突。这些影片都是处理冲突的"传统"方式，然而都是有戏剧性的。

在肯定戏剧和电影在处理冲突方面的共同性时，需要说明如下几点：

第一，有人认为，电影中应该避免那种不同观念论争的冗长

① 见黑格尔：《美学》第3卷下册，第255页。

场面，这当然是对的。不过，这类场面也是戏剧所不取的。让人物无休止地进行不同观念、不同方案的讨论和争论，由于不符合直观动作的要求，也不能说是真正的“戏剧冲突”。

第二，有的同志在谈到电影的“非戏剧化”问题时曾经指出：戏剧往往是围绕一个事件的进程去展开统一的冲突，电影却可以而且应该突破这个框框。这当然是正确的。近几年来的国产片，由于突破了这个框框，使得影片题材内容日益广阔多样，而且造就出很多具有艺术感染力的好的或较好的影片。在《被爱情遗忘的角落》中，就冲突来说，它表现在荒妹与荣树之间、荒妹与菱花之间、山旺与菱花之间、存妮和小豹子与现实环境之中，也表现在荒妹、存妮、菱花、山旺的内心深处，它并不是围绕一个事件展开的，也很难说这里有集中统一的冲突。在《城南旧事》中，主人公英子与几个人物交往，这里也没有围绕一个事件构成统一的冲突。在《牧马人》中，许景由由国外回到祖国，想把儿子带到外国去，父子之间围绕这件事构成了冲突，然而，这只不过是影片情节的外壳；构成情节的潜在内容却是许灵均的历史经历，在这个范围内，更找不到围绕一个事件展开的统一的冲突。这些影片，都并不缺少戏剧性。这些影片的成功，既不能成为否定戏剧冲突的根据，也不能作为电影与戏剧“离婚”的理由。因为，一则，围绕一个事件去展开统一冲突的影片毕竟是同时存在的，像《乡情》、《巴山夜雨》就基本上属于此类；二则，不围绕一个事件展开统一的冲突的话剧，也并非没有成功的例证。像《茶馆》、《上海屋檐下》、《日出》、《陈毅市长》等都属于此类。但这些剧本对冲突的处理也都有戏剧性。当然，电影艺术的时空特性及表现手段的丰富，使它在突破“一事”、“一冲突”的框框上有更优越的条件，可以开拓处理冲突的更广泛途径。

第三，在电影中，人和环境的冲突，或者说，人物在克服环

境造成的阻力和困难中产生的行为和动作，往往成为影片的主体内容。像《鸽子号》、《裸岛》、《黑驹》（全片的中间部分）等，都是如此，这只是构成戏剧冲突的多种内容之一。电影的表现手段使其有充分的可能处理这类冲突，但决不能说，这类影片中已经没有任何冲突了。

除此以外，在现代电影中，确实有一种否定“戏剧冲突”的趋向。别洛娃在《现代影片中的抵触》一文中，就曾从理论上探讨这种趋向。她分析了现代影片中的两种表现：首先，在有些影片中，人物之间出现了“抵触”的状态，但人物却没有采取断然行动使冲突爆发，而是用“和平”的方式处理抵触；这样，抵触是存在的，但真正的冲突并没有发生。实际上，苏联影片《秋天的马拉松》就基本上属于此类影片。其次，在另一些影片中，“不是局限于一个主要的抵触和唯一主导的冲突去表现生活的复杂性，而是把同等重要意义的许多现象和问题综合成一个总体去表现生活的复杂性。这时候，戏剧性不是浓缩在一起，不是被引入一个河道，而是分流成许多小溪和沟渠。”① 对于后一种表现，我们已经在前面提到了。像这样把“冲突”“分流成许多小溪和沟渠”的情况，在现代电影和戏剧中都可能实现。顺便提一句，别洛娃在分析这种处理冲突的特殊的方式时，并没有否定戏剧性，只是把它看成是“戏剧性“的表现形式之一。在这里，我想再谈谈“抵触”。

“抵触”和“冲突”，两者有紧密联系而又不尽相同。仅就人物之间的矛盾关系来说，如果处于矛盾中的人物都采取断然行动，从而处于对抗状态，那就会形成冲突。“抵触”则指的是，人物之间虽然存在着矛盾，但由于种种情况，或者一方进攻另一方容忍退让，或者双方都采取忍让的态度，这样，他们之间就不

① 该文见《电影艺术译丛》，1979年第3期。

会爆发针锋相对的冲突，但人物之间心理的抵触却是存在的。在这种情况下，虽然由于人物之间并没有通过直观动作（外部的、言语的）构成猛烈的对抗，但却也可能具有戏剧性——潜在的戏剧性。“抵触”的戏剧性可能来自两个方面：矛盾着的人物虽然由于种种情况用“和平”的方式处理矛盾，使冲突暂时没有爆发，但矛盾并没有解决，它预示在另一种情镜中“冲突”爆发的可能性。因此，这里就包含着有力的悬念。还有，在出现心理“抵触”的那一瞬间，双方虽然没有构成直观动作的对抗，但双方的心理内容却是丰富的、复杂的。抵触状态揭示出人物丰富、复杂的心理活动，当然可以具有戏剧性。刚刚在国外获奖的《城南旧事》中，林英子为了寻找同伴丢失的皮球，走进那座荒园，正巧碰上了在这里藏匿偷物的青年人。两个人在这种情况下见面，当然是潜藏着矛盾。这时，冲突并没有爆发，只是出现了心理上的抵触。他和她相互窥探对方的内心隐秘，各自都进行着紧张的心理活动。这样的“抵触”状态，既有悬念的力量，又有揭示内心的效果，它构成了双重的戏剧性。别洛娃说：“有人把抵触归之为情境，而把冲突归之于处理情境的方法。我倾向于这样的解释。”我觉得，对这个结论可以做一点修正：人物之间的矛盾关系是构成情境的一种因素，而处理情境（矛盾关系）的方法则有两种——“抵触”和“冲突”。这两种方法，都可以具有戏剧性。再补充一句：用“抵触”的方法处理人物之间的矛盾关系，在戏剧中也是经常运用的。最明显的例证是奥尼尔在《安娜·桂丝蒂》第二幕开场后处理安娜与父亲矛盾关系的场面。限于篇幅，这里不详细分析。

在电影中，还可以看到另一种情况：不同人物处在某种情境中，相互倾诉内心隐秘，通过直观动作在思想、感情和心理上给予对方以深刻的影响。在这种情况下，人物之间既没有出现抵触，更没有发生冲突，但同样可以具有强烈的感染力和戏剧性。

前面曾经谈到影片《泉水叮咚》的两个场面，在后一场面中，当那位胖胖的小女孩为卧病在床的陶奶奶跳“鸭子舞”时，这里既没有“抵触”，也没有“冲突”，我们只是通过直观动作看到孩子与老教师之间情感的交流，领会到她的辛苦工作结出的果实，感受到孩子们纯真、美好的心灵。它的戏剧性在于直观动作展开的情境。试想，如果情境发生了变化（比如陶奶奶的侄女没有离开她，而是在病床前给她以温情的慰藉），孩子们动作的感染力就不会这样强烈了。

总之，在电影和戏剧中，冲突都是重要的，但处理冲突的方式却是多种多样的；同时，尽管冲突的处理与戏剧性有密切联系，它却不是戏剧性唯一的源泉。把冲突绝对化，对戏剧创作和电影创作都是有害无益的。

四

综上所述，我着重就“舞台化”和“戏剧性”的问题，讨论了电影与戏剧的同异性，而主要篇幅又用于讨论与“戏剧性”有关的几个问题（不是全部）。中国电影艺术在发展过程中，形成了一个特点：与戏剧的关系十分密切。其原因是多方面的。老一辈电影编剧、导演和演员，大都是兼搞话剧的，有的是从戏剧艺术转向电影艺术，有的一直是“双肩挑”。正因为如此，就形成了本文所说的那种情况：我国电影从30年代到60年代之间，既注重“戏剧性”，同时又没有克服“舞台化”的倾向。近几年来，由于电影界越来越注重有关电影特性的探讨，很多新老艺术家也在这方面进行艺术探索。在讨论和探索中，借鉴外国电影的经验，特别是借鉴外国现代电影的新经验，是很重要的。问题在于，在这方面进行理论讨论和实践中的探索，对过去的经验教训

要有全面的观点。如果在克服“舞台化”倾向的时候，连戏剧性也加以排斥，并不一定有利于我国电影的前途。中国电影艺术首先面对的是本国的广大观众，而我国观众的审美习惯中，就包含着对“戏剧性”的偏好。这种习惯，肯定会发生变化，比如，从对外在戏剧性的偏爱转向对内在戏剧性的追求，等等。但是，完全排斥戏剧性，则会使电影失去大量观众。应该说，我们有不少故事片，在“戏剧性”方面是不大讲究的；同时，由于对“戏剧性”含义的误解，也使得某些影片成为“戏剧性的赝品”。这都是值得注意的。

前面已经说过，我虽然热爱电影艺术，但对这种艺术却是个“小学生”。文中谈到的个人看法难免失于偏颇，更希望能够得到专家们的教正。

原载《电影艺术》1983 年第 7 期

再谈“社会问题剧”

一年前，我在《漫谈“社会问题剧”》一文[①]中，针对近几年间这类剧目在创作上存在的一些问题，谈了个人的看法。写那篇文章，是想着眼于戏剧创作的规律，对近几年创作实践中存在的问题作横断面的考察。然而，所谓“社会问题剧”，并不是80年代的新产品。仅以这个名称被正式确立作为开端，在国外已有100多年的历史。在戏剧艺术发展的过程中，这个剧种也有其演变的过程。在我国，人们借用这个名称，并把它作为众多剧种之一，也已有了几十年的历史。一般地说，我们往往把那些反映当代生活中的社会矛盾、提出某些社会问题的剧目，称之为“社会问题剧”，有时又叫做“社会剧”或“问题剧”。建国以后，由于重视戏剧艺术的社会教育作用，重视戏剧艺术要反映现实生活，反映生活中的矛盾和斗争，使其更好地为人民服务，为社会主义服务，人们特别瞩目于这类剧目，是理所当然的。也正是为了这样的目的，用发展的眼光对这类剧目作纵向考察，从历史长河中吸取经验教训，对它的健康发展，或许是有益的。本文考察的重点在于建国以后的剧目；但它既然是外来品，我们不妨先从国外开始。

---

① 见《戏剧论丛》，1982年第2辑。

一

1894 年，萧伯纳在剧本《华伦夫人的职业》的“序言”中，提出了如下的戏剧主张：

> 依据严酷的逻辑和铁一般的事实结构来提出问题时，不可避免地会首先给人一种冷酷和缺乏人性的唯理论的先入印象。但不久这种印象就会消失的……我们将看到，只有在问题剧中才会有真正的戏剧。因为戏剧不只是自然的照相，它是人的意志和他的环境间的冲突的嘲喻式的表现。

萧伯纳在自己的剧作中充分体现了这种戏剧主张。但是，他推崇“问题剧”，却是依据易卜生的实践经验。他本人也是“易卜生主义”的捍卫者。一个公认的事实是：易卜生是近代社会问题剧的开创者，而作为这个剧种的代表性剧目则是《社会支柱》（1877）、《玩偶之家》（1879）、《群鬼》（1881）、《人民公敌》（1883）等等。

尽管人们都承认这一事实，但对易卜生式“社会问题剧”的看法，却并不一致。《玩偶之家》是典型的“社会问题剧”，人们对这部剧作的评价，都是各种各样的。有人认为：这部剧作提出的是“妇女解放”这样一个社会问题，有人甚至把这部剧作称为“妇女独立的宣言书”。也有人认为：这部剧作的主题是“对女性社会地位的不合理性，或者是对男性的专制横暴提出抗议”。然而，普列汉诺夫在谈到这部剧作时却说：“易卜生拥护妇女解放。但是在这里，跟在别的任何地方一样，使他感到兴趣

的是解放的心理过程，而不是它的社会结果，不是它对妇女的社会地位的影响。”（《论西欧文学》）从表面上看，这些说法似乎并没有实质性的区别；然而，认真说来，它们却表现了对易卜生“问题剧”的题材和主题有不同的理解。

在日本，《玩偶之家》曾经受到广泛的欢迎。但是，坪内逍遥却说，他并“不太欣赏”易卜生的《玩偶之家》及其他问题剧，理由是它们“过分具有倾向性”。他认为，这类问题剧远不像易卜生晚期的作品（如《野鸭》《海达·盖勃兰》等）那样能够“长久流传”。河竹登纪夫也认为：易卜生由于过分注重“妇女解放”的主题，而把娜拉的心理过程处理得“简单、牵强”，而“这一主题不能不说业已过时了”。他的看法是：这类剧作所以“业已过时”，“其根本原因仍然由于主题本身同当时社会的特殊性结合得过于紧密”。（参见《戏剧概论》）

在我国，翻译、演出这部剧作，都是比较早的。1914 年，春柳社上演了这部剧作；1918 年，《新青年》杂志发表了这部剧作的译本。在 20 年代到 30 年代，这出戏的公演曾经造成两次事件。1925 年，北京的“二五剧社”排演《玩偶之家》，当该剧要公演时，警察厅竟以“煽动妇女出走破坏家庭”为理由，禁止演出。1935 年，左翼剧联领导的“磨风剧社”又上演此剧，扮演娜拉的王苹是小学教员，并因此被教育局解职。由于中国当时的社会情况，上演与评价《玩偶之家》，都是与“妇女解放”问题联系在一起的。或许正是因为如此，一般则比较重视它所反映的社会矛盾的实质，从这个角度发挥它对“妇女解放”这类社会革命所能起到的积极作用，而未曾着重从艺术上、从它所反映的实际内容进行深细的分析。可是，如果只从社会矛盾、社会革命的角度评价易卜生的问题剧，必然会发现它们具有严重的缺陷。比如，有人指出：易卜生虽然能够深刻地揭露资本主义社会存在的某些社会问题，但却不能对这些问题作出正确的回答。有

人认为：易卜生“以个人品质的高尚与卑下来代替阶级冲突，同时又不能从根本上看到人民群众的力量。”从社会学的角度洞察社会矛盾，并以此作为评价剧作的尺度，得出这样的结论是合乎逻辑的，是有根据的。

有人说：“自易卜生的剧本问世以来，世界上出现的每件作品，如果不是把他作为范本，就是导向另一个极端，每个人，只要他从事现代戏剧创作，他就一定得同这样巨人般的戏剧之父打交道——或则爱他，或则恨他，但从来不会无视他。”这位剧作家的创作本来就是复杂的。除了“问题剧”以外，他还写过很多不同题材、风格的剧本。从我们国家来说，一向重视易卜生的戏剧传统，而且更为重视他的“问题剧”。然而，我们的剧作家毕竟是生活在20世纪的社会主义时代。历史前进的步伐，剧作家与现实社会的新关系，要求剧作家必须辩证地对待易卜生的传统。因此，全面地考察易卜生“问题剧”的长处和短处，既要从中吸取有益的创作经验，又要克服它原有的局限，使这一剧种能够更好地为人民服务，为社会主义服务，是一个十分重要的课题。从这样的角度去看待《玩偶之家》之类的问题剧，至少有如下几个问题是值得注意的：

其一、既然“问题剧”是着重反映现实的社会矛盾，那么，每一部剧作必定都包含着剧作家对社会矛盾的认识，也都会或明或暗地表现出剧作家的社会观念。易卜生的社会观是片面的。他认为：“唯一有效的革命，是人心的革命。”正如劳逊所指出的那样：“易卜生的人物为求取完整而斗争，但是他们的斗争是伦理的，而不是社会的，他们反抗的是习俗，而不是产生习俗的社会条件。”这种片面的社会观，也体现在他对人物（性格）的理解上。他既然着重“人心的革命”，在写人物时自然也就更重于写人物的内心世界，写人物之间“精神的冲突”。在我们看来，要塑造典型人物形象，应该重视对人物内心世界的开掘，这是完

全正确的。但是，人的内心世界决不是与社会环境绝缘的孤立的王国，它与人的社会地位，社会实践及各种各样的社会矛盾，有着紧密的联系。真正的现实主义作家应该在典型人物身上体现出这种联系。应该说，在《玩偶之家》这类剧作中，在一定程度上客观地体现了这种联系。这正说明，剧作家的现实主义精神或多或少地弥补了其社会观的局限。正因为如此，在娜拉、斯多克芒等这些主人公身上，能够显示出社会环境的本质，揭示出深刻的社会矛盾。然而，在晚期的某些作品中，易卜生却常常离开社会环境孤立地分析人的心理，人物的典型性及剧本的现实性都大大削弱了。

其二、如果说易卜生的社会观是片面的，那么他的戏剧却是合理的。他自己说过：“我总得把人物性格在心里琢磨透了，才能动手。”在这方面他坚持的是现实主义的原则。在创作实践中，他重视塑造人物性格，并能在性格及性格冲突之中体现各种各样的社会矛盾。这构成了易卜生“问题剧”一个显著的特点。正是这个特点，很值得我们学习。

其三、对易卜生式“问题剧”的不同评价，其原因可能还在于评价者运用的标准不同。有人偏重于社会学的标准，有人则更注重美学的标准。别林斯基认为：前者是“历史的批评”，后者则是“美学的批评”。他指出：“历史的批评是必要的。特别在今天，当我们的世纪有了历史倾向的时候，忽略这种批评就意味着扼杀了艺术，或者更贴切地说，把批评庸俗化起来。”同时，他又说：“但另一方面，也不能将艺术本身的美学要求置于不顾。”其实，对一部剧作进行总体评价时，应该把两者统一起来。正如别林斯基所说：“只是历史的而非美学的批评，或者反过来，只是美学的而非历史的批评，这就是片面的，从而也是错误的。”（《关于批评的话》）在对社会问题剧进行评价时，我们一方面要坚持历史和社会的标准，以分析剧本所反映的社会矛盾

的本质意义及其社会价值；另一方面，也应该注意剧作家对社会矛盾进行艺术反映的成败及剧本的美学价值。如果说，在易卜生的时代，由于批评者本身的主观局限，不能将这两者统一起来；那么，在今天，我们已经有充分的条件进行这种完美的批评。把历史的批评与美学的批评统一起来，主要也应该是集中于对人物形象的剖析。典型人物，既是检验一部剧作思想价值与社会价值的实体，也是评价剧本美学价值的主要根据。恩格斯说过："据我看来，现实主义的意思是，除细节的真实外，还要真实地再现典型环境中的典型人物。"这是现实主义戏剧创作的原则，也应该是戏剧批评的原则。我们在讨论有关"社会问题剧"的创作问题时，也应该遵循这一原则。

如前所述，重视反映现实生活，正确而深刻地反映现实的社会矛盾，强调戏剧作品的思想倾向性，发挥戏剧艺术对现实生活的积极影响作用，这是我国戏剧创作的宝贵传统。而且，"社会问题剧"一向是我们比较重视的剧种。正是因为如此，从"历史的批评"与"美学的批评"相统一的角度，从塑造典型人物的角度，认真研究这类剧目创作中的经验教训，是完全必要的。

二

反映各个领域中的现实生活，一向是我国戏剧创作题材的重点。建国以后，我国社会经过短暂的恢复、调整阶段，很快进入社会主义建设时期。迅速发展的社会现实，为剧作家提供了丰富的创作题材，开拓了广阔的创作途径。剧作家们怀着满腔热情，立志要较深刻地反映新的时代，新的生活，新的矛盾，塑造各种各样的新的人物。然而，新的时代要求剧作家与社会现实建立新的关系，要准确而深刻地反映新时代各种新的矛盾，还需要在创

作实践中进行艰难的探索。与创作实践蓬勃展开的同时，围绕“戏剧冲突”的问题，也展开了几次讨论。比如，我们的剧作家应该在什么立场上、用什么样的态度去反映各种社会矛盾（其中包括人民内部的矛盾）？对于这类关系到社会主义戏剧性质和任务的重要问题，从50年代到60年代，曾经反复地进行讨论。这些讨论，对于戏剧创作的健康发展，特别是对于剧作家正确地反映社会矛盾，发挥戏剧的积极作用，都是有益的。正是因为如此，这一时期的戏剧创作，就大部分来说，都比较注意戏剧冲突的社会内容及剧本的思想倾向，不仅能够反映现实生活中的矛盾现象，也注意揭示克服这些矛盾的积极力量。与此同时，对“艺术作品本身的美学要求”也在从多方面进行探索，但总的说来，有很多问题却还未来得及真正解决。因此，在今天，当我们回顾这一时期的某些剧目时，当我们从“历史的批评”与“美学的批评”相统一的角度重新评价这些剧目时，就会发现它们还存在着某些缺陷。要在这篇文章中概括50、60年代间这类剧目的全貌，是困难的。这里只想举出两部有代表性的剧作略加分析，意图是从中寻找一些规律性的东西，以供今天的借鉴。

例证之一是：胡可同志的《战线南移》。

这部剧作写于1952年。剧本的中心内容是：在抗美援朝的战场上，中国人民志愿军要进行一场反击战，在战役准备阶段，指挥员之间围绕作战方案问题发生了矛盾——副师长耿忠信与师作战科长曹继主张只打无名高地，而团长周金虎和团政委余健则主张同时攻打青石山。两种作战方案之争，构成了戏剧冲突的主要内容。在剧本的前三幕，双方的论争反复进行。到第四幕，由于军长出面肯定了周、余的方案，使矛盾得以解决，最后取得了反击战的全胜。在剧中人物之间展开的这场冲突，看起来是尖锐的。而且，究竟采取哪种作战方案，确实关系到一场战役的胜败，剧作家也在着力揭示错误方案的坚持者的思想原因，因而，

冲突的内容是有意义的。

剧本写出后不久，评论家侯金镜同志曾经指出：周金虎和耿忠信虽然是剧本中的主要人物，但却“没有写好”。“从表面上看，周与耿之间的争论被放在戏剧冲突的尖端，是‘戏’的灵魂和精华所在……但是‘戏’的实际情况是，周与耿再加上团政委余健之间的矛盾越发展，戏就越沉闷，到了第四幕，他们之间的‘戏’完全停滞了。”读过剧本的同志都会承认，这种批评是中肯的。人们会问：人物处于戏剧冲突的漩涡中心时，不是最容易展现其性格吗？人们常说：“没有冲突就没有戏。”如果这句话是正确的，那么，正面展开冲突的场面，不是应该最有戏剧性吗？然而，这个剧本却提出了反证。问题在于哪里？侯金镜在分析这部剧作时指出了一个发人深思的问题：周与耿之间的争论“只是观念的而不是戏剧的冲突”①。

我所以提到这部30年前的剧作，因为它是有代表性的。在当时，像这类用不同方案的论争构成戏剧冲突的剧本，是不少的。如，写工厂生活，则集中写两种制造方案、设计方案之争，写农村水利建设，则是不同施工方案的论证，写其他题材，则有与此类似的不同主张之争……应该说，在这类剧作中，《战线南移》则是影响最大的一部。侯金镜提出的问题涉及到一个创作原则：在实际生活中，各种各样的“方案之争”确实存在着，然而它们并不是“真正的戏剧冲突”。如果我们认真总结这类剧作提供的经验教训，还可以进一步提出如下的问题：用不同方案的论争构成“冲突”的内容，剧本是否能具有较大的思想深度？它们会不会引起广大观众（包括各行各业的）艺术欣赏的兴趣？答案应该是否定的。

---

① 《战线南移》及侯金镜的评论文章均见《战斗集》，人民文学出版社1979年版。

例证之二是：刘川同志的《烈火红心》。

该剧写于1958年，其主要内容是：志愿军复员军人许国清知道国家急需高级耐火材料电偶管，便回家乡开办耐火材料厂，在办厂过程中与工业局高级耐火材料专家钱行美的迷信保守思想进行了斗争，并克服各种困难，终于将产品制造成功，填补了工业建设中的这项空白。贯串全剧的主要冲突是以许国清为代表的敢想敢干的共产主义风格与钱行美的迷信保守思想的斗争。我感到，侯金镜对《战线南移》的批评，有些也适用于这部剧作。比如，许、钱之间的论争，也可以说“只是观念的冲突而不是戏剧的冲突”；再如，正面表现钱、许之间论争的一些场面（如第一幕、第二幕、第三幕都有），虽然也是剧本的灵魂，但这些场面并不是有真正的戏剧性；而且，在这些场面中，尽管争论是尖锐的，人物形象却是单薄的，也不具有艺术的活力。对此，不准备作详细分析。我重提这部旧作，是想着重谈谈剧作家从生活矛盾构成戏剧冲突的过程，从这个角度总结一点经验教训。

刘川同志在介绍这部剧作的创作过程时说过，他先是在报纸上看到一位复员军人白手起家创建耐火厂的事迹，后来又到该厂去深入生活。在分析耳闻目睹的生活材料，发现办厂过程中有四种矛盾：复员军人急于办厂，县委领导由于慎重暂时没有批准；暗藏的阶级敌人进行破坏；在遇到困难时，有的坚持办下去，有的则动摇撤退；在物质和技术方面的困难。剧作家对这些矛盾进行研究分析，感到第三种矛盾是有普遍意义的，便把这种矛盾确立为戏剧冲突的主要内容。为此，他安排了冲突双方的两个人物：一个是不怕困难，坚持办厂的厂长，另一个是“动摇撤退”的副厂长；为了能够使戏更生动一些，又把这两个人物安排为“老战友”的关系。提纲写出之后，有的同志认为，它没有体现出现实生活中本质的矛盾，并帮助剧作家明确了剧本的主题：宣传敢想敢干的共产主义风格；为了充分表现这个主题，又建议安

排一个人物作为冲突的对立面，他应该是最不敢想、不敢干的迷信保守思想的代表者（即剧本中的高级耐火材料专家钱行美）。这样，戏剧冲突的主要内容则改变为：敢想敢干的共产主义风格与迷信保守思想的冲突。可以看到，剧本正是按照这个方案写成的。实际上，剧本中仍然保留了所谓“坚持办厂”与“动摇撤退”的矛盾线索，这就是许国清和杨明才等之间的冲突，不过，它已经成为全剧中的副线，尽管如此，我们仍然感到，剧本中表现许、杨关系的某些场面，还是生动的、有生活气息的。可是，那些正面展开主要冲突的场面，却显得概念化，人物在这些场面中反而失去了艺术的活力。

宣传自力更生，不怕困难，敢想敢干的共产主义风格，这样的主题在今天也不失去其现实意义。但是，把这种精神与尊重科学规律的求实精神对立起来，却反映了 1958 年前后的思潮，具有很大的片面性。今天重读此剧，人们会感到它已经过时了。剧本“过时”的原因在于主要冲突的内容及剧作家处理这种冲突的态度。这一点并不奇怪。当剧作家要紧密配合某一历史时期的政治任务时，剧本往往会有浓重的时代思潮的烙印；当这种时代思潮已经被证明是不正确的时候，剧本必然也会失去其价值。在这里，我想侧重于对此剧创作过程的分析，从剧作家在反映社会矛盾、确立戏剧冲突的过程中，看看哪里出现了差误。

不难看出，剧作家的创作是沿着如下的路子进行的：从生活材料中寻找各种各样的矛盾现象并对这些矛盾进行归纳、比较、分析，从中找到具有普遍意义的矛盾，以此构成剧本的主要冲突；根据主要冲突安排人物，用人物去表现冲突。在这种情况下，如果剧作家所表现的矛盾确定有实际生活的根据，他在归纳、分析这些矛盾现象时，确定有大量的生动的素材，也就是，他确定是从实际生活中各种具体的，个别的人物及其矛盾关系出发，从这些形象素材中形成矛盾的观念及冲突的内容；那么，在

展开冲突时，他总会在场面中赋予冲突中的人物以性格的活力。如果剧作家在形成矛盾的观念及冲突的内容时，并没有生动的形象（人物及人物关系）作为依据，只是根据表现冲突的需要去安排人物，当然也就不可能赋予人物以活力。《烈火红心》在最后完成的阶段，所走的却是另一条路：根据时代思潮的需要先确立主题（观念），再进一步根据主题的需要去安排冲突，并根据冲突的需要去安排、虚构人物。实际上，这是一条从观念出发的路子，是用人物图解冲突，用冲突图解主题（观念）的路子。这条路子，对于表现时代思潮（观念）来说，是简便的，直截了当的。然而，它却容易导致如下的缺陷：

首先，尽管人物可以直截了当地说明某种社会矛盾的观念，它们在冲突中很容易成为表现某种观念、主张的工具，其自身应有的活力就失去了。

其次，这样的剧作，特别是在正面表现冲突的场面中，往往会把深刻、复杂的生活矛盾简化为两种对立观念的论争，因此就失于概念化。

其三，这样的剧本当然很容易“过时”。《烈火红心》在当时是影响很大的，但是，它的艺术生命力却很短暂。这就是一个例证。

我在《社会矛盾与性格冲突》一文中曾经提到这部剧作，并且说过：虽然这样的剧作已经“过时”了，但从我们的创作实践来看，类似的创作方法、创作途径，在今天似乎并没有“过时”。正是因为如此，深入讨论这类剧作在创作途径方面的差误，是有意义的。

三

“十年动乱”造成戏剧创作的停滞。粉碎“四人帮”以后，

我国进入了一个新的历史时期。很多老剧作家振奋精神，重新拿起笔来；一大批中青年剧作家在创作中显示出很大的活力。“十年动乱”的教训，使新老剧作家们深刻思索社会上存在的各种问题，力求更广泛、更深刻地反映社会矛盾，发挥戏剧艺术的社会教育作用。因此，在近几年内，“社会问题剧”的数量很多，在反映社会矛盾和揭示社会问题的深度和广度方面，也都有所发展。有些剧作家对“四人帮”给社会造成的灾难有深切感受，力求在舞台上再现这段历史时期的矛盾和斗争，揭示发人深思的社会问题。很快，戏剧创作的主要内容转向了新时期的社会生活，着眼于反映各个领域中新的矛盾，揭示在四化建设中存在的新的问题。在这方面，陆续出现了一些令人瞩目的新作。例如，随着关于“实践是检验真理的唯一标准”的讨论，出现了象《未来在召唤》这样的剧作，它着重反映了思想路线方面的矛盾：坚持实践是检验真理的唯一标准，反对思想僵化。《报春花》则揭示了如何贯彻党的阶级路线这样一个尖锐的问题，正像崔德志自己所说的：“搞四化需要多方面的人材，不批判反动的血统论，不破除陈旧的观念，就不能调动起一切积极因素，组成浩浩荡荡的队伍，取得四个现代化的胜利。这是新长征路上尖锐的社会问题……”《灰色王国的黎明》揭露了“四人帮”余党破坏四化建设的罪行，号召人们为肃清腐朽的封建宗派势力进行斗争。《血，总是热的》则揭示了这样一个发人深思的问题：“我们的国家有好些地方齿轮锈住了，咬死了”，剧作者怀着满腔热情反映了坚持体制改革与反对这一改革的斗争，并歌颂了不畏艰难，一心搞四化的革命进取精神。《谁是强者》揭露了不正之风对四化建设的危害，号召人们为抵制这种腐朽作风进行不调和的斗争……

在这期间，剧作家和评论界一面探索着反映现实生活中各种社会矛盾的路子，一面又反复讨论社会主义戏剧创作的许多原则

性问题。其中，最重要的问题是：（一）剧作家应该对自己的时代有高度的责任感，力求正确而深刻地反映现实生活中的各种社会矛盾；（二）剧作家应该重视自己的作品所产生的社会效果，坚持戏剧艺术为人民服务、为社会主义服务的方向。这些讨论有助于澄清一个问题：社会主义戏剧中的“社会问题剧”与易卜生式的批判现实主义戏剧应有本质的不同。其中，最主要的区别正在于：剧作家与社会现实的关系有了质的变化。社会主义时代的剧作家不仅应该反映社会矛盾、提出社会问题，而且应该真实地反映出能够克服矛盾的积极力量，揭示社会生活发展的趋势。如果说，在易卜生所处的时代中，很多社会问题的根据都在于那个资本主义制度；那么，在我们的时代中尽管还存在着这样那样的矛盾和问题，社会主义制度依靠自身的力量正在克服、解决这些矛盾和问题。我们所说的克服矛盾的积极力量，正是社会本质方面的具体表现。剧作家在反映各种社会矛盾的时候，如果无视于这种力量，如果不能通过典型的人物形象生动地再现这种力量，不仅不符合“倾向性”的要求，也不符合“真实性”的要求。应该说，上面提到的一些“社会问题剧”，大都符合这个原则。

除此以外，在戏剧界还进一步展开了如何提高“社会问题剧”的思想、艺术质量的讨论。老剧作家曹禺在 1980 年第四期《剧本》月刊上，发表了《戏剧创作漫谈》一文，针对这类剧目存在的用人物“图解”问题的弱点，提出了自己的看法。此文的基本精神是：期望有志于“社会问题剧”创作的剧作家，能够努力塑造各种各样的典型人物，创作出具有艺术感染力和长久生命力的优秀剧目。如果我们承认戏剧创作应该“真实地再现典型环境中的典型人物”，“社会问题剧”的创作也应该树立这样的目标。近年来，尽管有些剧作家在塑造典型人物方面也进行了探索，但是，就大部分“社会问题剧”说来，主要的弱点恰

恰表现在“典型人物”的塑造上。

值得注意的是，在上面谈到的这些剧目中，尽管有些人物塑造得是比较生动的，但是，剧作家藉以正面表现“问题”的主要人物，那些在戏剧冲突中居于中心地位的人物，却往往显得单薄、概念。例如，《未来在召唤》中的梁言明、《报春花》中的李健、《灰色王国中的黎明》中的徐定远等等，都在不同程度上呈现出这样的弱点。其原因何在？

崔德志是一位有才华的剧作家，《报春花》是一部影响很大的佳作。在这部剧作中，白洁这个人物是有血有肉的，颇有感人的力量。然而，剧本的主要人物却是李健。正像剧作家自己所说：“他是这个戏的大梁，主宰着矛盾冲突的发展。”为了把这个人物写好，剧作家在构思人物关系方面煞费苦心，并赋予他一系列有力的行动。然而，也正像剧作家自己所说的那样：“没有把李健写得富有特色，性格鲜明，还有概念化痕迹”。在总结经验教训时，剧作家将塑造人物形象的弱点归结为：“由于思想和艺术水平有限，对这样的新人物了解得很少”。这或许是有道理的。像梁言明、李健、徐定远这样的人物，都可以说是在新的历史时期涌现出来的新人。他们原来就是党的干部，在“十年动乱”时期受到严重的打击；然而，他们并没有沉湎于个人的伤痛之中，而是积极地总结经验教训，把悲痛化为献身四化建设的力量，坚定执行党在新时期的思想路线和建设方针。他们称得上是四化建设的“大梁”，也是值得热情歌颂的新人形象。剧作家们在反映现实生活中社会矛盾的时候，将这些人物作为剧本的主人公，让他们居于“矛盾冲突中的”的“主宰”地位，当然是值得肯定的。问题在于，剧作家确实还不甚熟悉这样的人物。因而，虽然能够凭借理智的分析赋予这些主人公以某种本质特征，但是，在塑造这类典型人物时，却还缺少丰富的感性和形象的素材。或者说，剧作家们对实际生活中的这类人物，特别是对他们

丰富的内心世界，还没有来得及进行深入细微的观察、体验；因此，在塑造形象时，尽管可以根据剧本立意的需要，赋予他们以各种各样的行动，但却不能开掘出个别人物应有的独特的心理活动内容。这也正说明，剧作家对社会矛盾、社会问题的思考，如果不能以对各种人物深入细微的观察和体验为基础，就难于将反映社会矛盾、揭示社会问题与塑造典型人物完美地统一起来，从而造成观念大于形象的弱点。

除此，我觉得，这类剧目在塑造人物形象方面的弱点还提醒我们思考一个创作本身的问题：前面曾经提到的那种从社会矛盾的观念出发去安排戏剧冲突的创作路子，在这些剧目中是否已经根本改变了？再进一步，创作实践中的弱点，是否与对“戏剧冲突”的某些误解有联系？为了找到答案，有必要对与“戏剧冲突”有关的一些问题进行较深入地探讨。

四

对“戏剧冲突”的理解，向来是多种多样。黑格尔认为：“戏剧诗的中心问题”“是各种目的和性格的冲突以及这种斗争的必然解决”。他把冲突归结为“各种目的和性格的冲突”。法国戏剧理论家布伦退尔提出“没有冲突就没有戏剧”这句名言，他认为：“我们要求于戏剧的是表现为争取达到目标而自觉地运用着它的手段的情景……戏剧所表现的是人的意志与神秘力量或自然力量之间的冲突”。后人将他对“戏剧冲突”内涵的理解概括为“意志冲突”。美国戏剧与电影理论家劳逊则指出“由于戏剧是处理社会关系的，一次戏剧性冲突必须是一次社会性冲突。”他虽然赞成布伦退尔关于“意志冲突”的理论，但却否定了资产阶级鼓吹“意志自由”和叔本华的“唯意志论”等等观

点，强调人的意志必须受社会必然性的制约，强调“戏剧冲突”的社会内容与社会价值。我们当然同意劳逊的主张。在我们看来，各种各样的“戏剧冲突”都应该是“社会关系”的艺术反映，都应该有社会内容和社会价值。但是，在我国，对“戏剧冲突”也有两种不同的解释：有人认为，“戏剧冲突”是指“意志冲突”，有人则主张和强调“性格冲突”。当然，这两种不同的解释并非仅仅是概念上的分歧，它们都涉及到戏剧创作中某些实际性的问题。

已故的顾仲彝先生是强调“意志冲突”的。他认为，把“戏剧冲突”归结为“性格冲突”是“不完全的，是片面的”。他提出的根据中有这样一条：像《抢伞》、《争上十三陵》这样的剧目，就不存在“性格冲突”，但同样是好作品。对这类剧目，“如果用‘人物意志冲突’来解释，就很轻而易举了”。他指出：“《抢伞》是讲爷孙二人都要为毛主席遮太阳而回家取伞，但家里只有一把伞，爷爷要这把伞，孙子也要这把伞，于是两人的意志发生冲突，构成了剧本的冲突。《争上十三陵》中婆媳二人都想到十三陵去义务劳动，但组织上不批准她们去，唯一的办法是拿了户口簿到十三陵去作证明，就可以如愿以偿；可是她们家里只有一本户口簿，于是婆婆要户口簿，媳妇也要户口簿，两人的意志发生冲突，构成了剧本的戏剧冲突。”这条根据是有力的，像这样的剧目确实不能用“性格冲突”去解释，因为它们既不重于塑造性格，也确实不存在“性格冲突”。不仅如此，像前面已经提到那些用“方案之争”、“观念论争”构成冲突的剧目，似乎也只能用“意志冲突”去解释。然而，强调“性格冲突”，也可以提出同类的根据：有些剧本用“意志冲突”也是不能解释的。例如，在莎士比亚的《哈姆莱特》中，主人公知道父亲被克劳迪斯谋杀惨死的真相之后，其意志是复仇。然而，他在剧本中的行动却是犹疑、徘徊，面对复仇的大好时机，却又将

仇人轻轻放过。贯串全剧的主要冲突是发生在哈姆莱特与克劳迪斯之间，但仅仅用“意志冲突”却难于解释这场冲突的复杂性。说到底，这正是“性格冲突”。同样，在易卜生的《玩偶之家》中，娜拉与海尔茂之间的矛盾是戏剧冲突的主要内容，这场冲突的实质是尖锐的“社会性冲突”。但就冲突双方的表现及冲突的发展过程来看，也很难用“意志冲突”去解释，它同样可以说是一场“性格冲突”。创作实践的情况要远比理论定义复杂得多。如果说，“戏剧冲突”乃是各种社会矛盾的艺术反映，那么，在任何一部现实主义剧作中，直接体现冲突的则是人物。发生在剧中人物之间的冲突，既可能是“意志冲突”，也可以是“性格冲突”。在心理学中，所谓“意志”，指的是人自觉地确定目的并采取行动以实现目的这种心理过程。没有意志的人就很难有自觉的行动，也就很难构成冲突。西方某些现代派戏剧否定“冲突律”，其根据恰恰在于，他们把人的活动的本源归之为“非理性”的“下意识”。在我们的社会生活中，人们都在自觉地进行革命和建设，要塑造这样的典型人物，否定“意志”的作用是难于想象的。从这个角度来说，“意志冲突”乃是戏剧冲突的基础。可是，如果我们认真考察戏剧创作的实践，又会发现，只强调“意志冲突”，把戏剧冲突仅仅理解为意志的对立，往往会使人物变成某种主张、观念的代表者，不利于塑造丰满生动的典型人物。所谓“性格”，虽然也包含着“意志”这种因素，它的内涵却要广泛得多。它指的是在特定环境中形成的，包括思想、感情、意志、兴趣、素养及心理特质等诸种因素。把人物性格中的其他因素抛掉，使其只成为“意志”的化身，就很难“真实地再现典型环境中的典型人物”。实践证明，很多成功的现实主义剧作，恰恰是以“性格冲突”作为戏剧冲突的内涵。因此，我们可以得出如下的结论：虽然“意志冲突”可以成为戏剧冲突的基础，但是，为了塑造各种各样的典型人物，应该强

调“性格冲突”。

那么，戏剧创作中的“性格冲突”意味着什么？

首先，“性格冲突”既不是“社会矛盾”的图解物，也不能仅仅是两种观念、两种主张的论争，它应该是由不同个性构成的矛盾关系的发展进程。要构成这样的性格冲突，剧作家在创作中就不应该从社会矛盾的观念出发，而是要从生活出发，从人物出发，把构思戏剧冲突的基点置于由不同性格构成的矛盾关系，通过矛盾关系的发展进程，艺术地体现各种社会矛盾的本质。

其次，“性格冲突”乃是对各种矛盾现象戏剧化的结果。“戏剧化”的含义是：（一）通过有力的情境，为戏剧冲突的爆发和发展提供坚定的基础和有力的条件。构成戏剧冲突的“基础”，指的是由不同性格构成的矛盾关系；而使冲突爆发、发展的“条件”，指的则是情境中的另一种因素——事件。（二）特定的情境（关系、事件）为冲突的爆发和发展提供了基础和条件，而真正的戏剧冲突，则必须通过生动、有力的动作直观地体现出来，从而使观众直观地感受到冲突的发展进程。

其三，动作，包括外部动作、言语动作、静止动作等等，它本身是直观的。但是，“戏剧动作”的本性却在于“直观性”与“非直观的揭示性”的统一。也就是说，只有当直观的动作能够揭示非直观的心理内容时，它才是戏剧所要求的。因此，通过动作体现冲突，还意味着：真正的戏剧冲突应该包含着两个层次，即人物之间具体行动的对抗，以及潜藏在行动对抗底层的心理内容的对抗——也就是不同人物心理动机的对抗。这里所说的“心理动机”，既包含着“意志”，也包含着思想、感情、兴趣、素养、心理特质等等因素。贝克说过：“人物的行动必须从他的‘动机’产生出来，行为的动机是根本，是基础。”（《戏剧技巧》）德国的理论家史雷格尔把“动机”与“性格”联系在一起，并指出：“一出没有性格的戏，就是一出没有一切真实性的

戏，因为人之所以这样或那样行动的动机，都归结为性格。性格不确定，行动便没有动机，因而也是不真实的。”（《关于繁荣丹麦戏剧的一些想法》）我们同样也可以说，那种只有外部行动对抗的冲突，其中或者根本不包含着心理动机的对抗，或者把这种“心理动机”简化为“某种主张”等等，也就不能说是真正的性格冲突。

其四，个性和独特性，是艺术所要求的。每一部剧作中的戏剧冲突，都应该反映社会矛盾的本质，同时，它们又不应该是雷同的，而需要有各自的个性和独立性。戏剧冲突的独特性，既体现于外部行动的对抗，也体现于内在的心理动机的对抗。而很多剧本表明：尽管剧作家在处理剧中人物行动时，可以为其找到与其他剧本不同的东西，但是，如果冲突双方的心理动机是一般化的，没有独特性的，冲突本身也仍然会失于雷同。这也正说明，有些剧作在处理戏剧冲突方面表现出的一般化、雷同化的弱点，其原因主要在于：剧作家对各种人物的内心世界还未能进行精细入微的观察、体验，还不能在这个领域开掘出独特的东西。

其五，剧作家在处理“性格冲突”时，还需要重视如下的原则：促使冲突爆发和发展的内在的动力在于性格。也就是说，在戏剧冲突发展过程中的每一个环境，都应该严格遵循性格的内在逻辑。只有这样，才能够体现出“性格冲突”的基本精神，冲突的发展才能具有艺术的说服力。在这方面，剧作家既不应该只靠某种“编剧技巧”去人为地“激化冲突”，也不能只凭某种主观意图去发展冲突。性格自身的逻辑，乃是现实主义戏剧创作所要求的。忽视这种要求，用作者的主观意图代替人物性格自身的逻辑，就会有意无意地离开了现实主义的原则，使剧本失去应有的艺术说服力。

凡此，都是“性格冲突”的要求。在“社会问题剧”的创作中，在把社会矛盾典型化为性格冲突的过程中，强调这些要求，不仅是有益的，而且，也都有现实的针对性。

五

社会主义戏剧创作应该为人民服务、为社会主义服务。社会主义建设，既包含着建设高度的物质文明，也包含着高度精神文明的建设。戏剧艺术主要应该对后者发挥其特有的功能，并以此推动前者。为了完成这样的使命，我们既需要思想、艺术俱佳的“社会问题剧”，也需要好的历史剧、传记剧、情节剧等等。在戏剧受到电影、电视挑战的今天，戏剧要受到广大观众的欢迎，一个重要问题是进一步提高思想、艺术质量。这一点，对于任何一个剧种都是适用的。

仅就本文着重讨论的“社会问题剧”来看，要能够吸引广大观众，满足他们的审美需求，就更应该不断提高质量。而且，仅就这个剧种来说，还需要进一步扩大题材的范围，继续探索多种多样的创作路子。值得提出的是，有很多剧作家在力求深刻反映社会矛盾、揭示社会问题的同时，在创作上不断探索着新的路子。而其中一个值得重视的问题，就是把注意力集中于典型人物的塑造。不久前看到邢益勋的新作《珍惜》，并读到作者写的《创作随想》一文。其中谈到：“不仅必须抛弃只从（某种意念）的需要出发去写人，去设置人物关系，而且应该写出人的真实的全貌来。”他不满意“‘社会问题剧’思想大于形象”的弱点，“决定努力把注意力和精力放在创造人物形象上。”这部剧作尽管还有很多缺点，但确实能够看出剧作家在进行这样的探索。苏叔阳继《左邻右舍》之后，又写出了《家庭大事》这部新作。他在《创作琐谈》中谈到自己的追求：“有一个时期了，我以为我们的话剧舞台上，观念大于形象，议论多于行为”，在分析造成这种情况的原因时，他指出：“十几年的动乱，十几年的深

思，许多老的和新的作家都有满腹的话要倾诉，要把自己的思索告诉观众。因此，从剧本的思想内涵来说，其深刻与丰富，其广泛和醒神，都应当给以恰当的评价，然而，唯其如此，人物与活泼的生活被压缩了，被改造了，被挤扁了，只留下了干巴巴的图解理念的形象符号，宛如风干了的一束束腐竹。这事实在一部分人心中反倒成了不可更易的创作法则……”于是，他要求自己：“去写你熟悉的人物，去描写真实的活泼的生活。”我觉得，从这些材料中可以看到，有些剧作家经过一段时间的探索，已经感到“社会问题剧”创作中确实存在着的某些弱点，而要通过典型人物的塑造这个重要环节提高创作的思想、艺术质量。无疑，这样的思索和探求，对“社会问题剧”的健康发展是有益的。

“二为”的方向是明确的。“社会问题剧”应该坚持这个方向。但是，创作的道路却是广阔的。我认为，如果我们致力于典型人物的塑造，致力于通过各种各样的“性格冲突”，艺术地体现社会矛盾及其发展的趋向，不仅可以增强剧作的思想深度与艺术感染力量，而且也有助于打开创作的路子，使这个剧种在题材和风格上更加多样化。

原载《黑龙江戏剧》1984年第1、2期

现实主义·真实性

——从 1983 年几部话剧新作谈起

为了了解 1983 年话剧创作的新剧目的概貌，最近连续读了十几部剧本。本想将读剧本时获得的印象综合起来，对其成败得失进行概括性的分析，但很快就否定了这个念头。因为就全国范围来说，1983 年创作、上演的剧目为数很多，这十几部只是其中的一小部分，很难通过它们概括一般。所以我想仅就苏叔阳的《家庭大事》、邢益勋的《珍惜》、邹安和的《月色溶溶》等剧本谈谈有关戏剧创作的一些问题，但在整理对这些剧作的印象时，我又联想到另外一些问题。有人说，1983 年的话剧创作有“脱离现实”的趋向，其根据之一就是反映现实生活的剧目中，那种正面揭示“重大社会问题”的剧目少了。如果这是事实的话，那么，究竟应该怎样看待这个事实?《家庭大事》、《珍惜》、《月色溶溶》等等，虽然都反映现实生活，但似乎又不是那类正面揭示“重大社会问题”的剧目，但我却认为，它们不仅不是“脱离现实”的，而且可以从中看到现实主义的深化，可以看到剧作家们对现实主义戏剧的“真实性”刻意以求的精神。尽管这几部剧作都还存在着或多或少的弱点，剧作家们的这种精神却能给予我们很多有益的启发。

我并不想对这几部新作逐一进行深细的分析，而是想谈谈从这些剧作中获得的一些启示。

要深入讨论现实主义的问题，我们会看到各种不同的观点，

也会找到为这个概念所下的不尽相同的定义。比如，有人认为，现实主义意味着，按照生活本来的样子去反映生活；有人则主张，现实主义戏剧要求不回避生活中的矛盾和斗争，勇于揭示现实社会存在的重大问题，等等。从某种角度来说，这些主张或许都有片面的道理。然而，认真地说，“按照生活本来的样子去反映生活”的说法本身就是含糊不清的，它甚至不能将现实主义与自然主义区分开来。同时，我们也看到有些剧作，确实触及到当代生活中某些重大的矛盾和问题，但是，人物却是剧作家出于说明“问题”而拼凑起来的，它们已经失去了现实生活的光彩；特别是当剧作家急于要表现自己对某个社会问题的看法时，人物成了观念的图解物。认真地说，从观念出发、脱离生活的倾向，并不是真正的现实主义。我所以着重提到上述几部剧作，正是因为它们表明剧作家们是在现实主义的道路上探索着。

《家庭大事》是苏叔阳继《丹心谱》和《左邻右舍》之后的又一部新作。这部剧作有得有失，对此已经有了中肯的评论，这里无须重复。剧作家自己说过：“没有了活生生的各种各样的人物，消失了五光十色的日常生活现象，我们在舞台上还能看到什么呢?”基于这种戏剧观念，在写《家庭大事》时，他坚持写自己所熟悉的人物，“按照生活的真实去写一个活人，想通过这些活人反映社会前进的力量会把这一切人拉向改革的潮流中。”(《〈家庭大事〉创作琐谈》)剧本所写的是北京的一个普通的家庭，家长是一位朴实、直率而又有几分庸俗气的老人，他与儿子、女儿、女婿、儿媳构成了一个社会的“细胞”，在他们中间发生了复杂、微妙的纠葛。这部剧作的长处是塑造了几个比较生动的人物形象，很多场面中洋溢着浓厚的生活气息和时代气息。剧本中发生的那些“家庭大事”，在我们这个伟大时代的激流中不过是几朵小小的浪花，它却可以映射出时代生活的激流；而且，我们通过几个比较生动的人物形象及人物之间矛盾关系的发

展，也可以感受到某些社会问题的存在及社会生活发展的趋势。邢益勋是《权与法》的作者，几年之后又写出了《珍惜》这部新作。对比这两个剧本，我朦胧地感到，这位剧作家的创作路子似乎有了变化。读过《〈珍惜〉创作随想》一文，这种感觉得到了印证。在这篇短文中，他不满于那种“只从‘某种意念’出发去写人，去设置人物关系”的创作路子，否定了“把人物变成时代精神传声筒”的倾向，而立志要“写出人的真实的全貌来”。是的，这部剧作既没有“直奔问题”，也没有急于对某些社会问题开药方，而是着力于塑造几个主要人物的形象，集中笔墨揭示肖岚、尤真、于文洁、沙宏等几个建设者的精神世界。当观众与这些人物发生共鸣的时候，也就从他们的经历和精神世界中感受到某些社会问题及时代生活的脉搏。《月色溶溶》向我们展现了玄武湖畔的另一个普通家庭里的生活和矛盾。方澍的丈夫在“十年动乱”中死去了，她与两个女儿、一个儿子相依为命。粉碎“四人帮”之后，社会生活发生了翻天覆地的变化，方澍也与年过半百的文物鉴定员凌孟青结了婚。这个人也有一段坎坷的经历，在蒙难的时候，原来的妻子离弃了他；然而，他却是抱着医治创伤、重建幸福家庭的信念与方澍结合的。当他走进这个家庭之后，却面对着年轻人的考验、戒备与敌对，搞得难于招架，甚至几乎又离开这个家庭。剧作家用饱含激情的笔墨为我们塑造了凌孟青、方澍、凌强、娟娟等几个动人的人物形象，用他们的苦乐悲欢激发我们的感情，并诱导我们向社会生活的深层漫游……我未能看到此剧的演出，但是，在读剧本时已经被几个人物感动了。在感动之余，不禁又抚卷深思：“十年动乱”给人们留下的创伤是深重的，然而，在今天，人们在新时代的感召下，并没有沉湎于过去，而是立足于现实，着眼于未来，正在靠着理想、信念和相互间的爱医治创伤，重建幸福的生活。剧作家将全部热情和才力集中于人物的典型化，并把社会生活的本质熔铸于

典型人物之中。这正是这部剧作的可贵之处。

恩格斯说过："现实主义的意思是，除细节的真实外，还要真实地再现典型环境中的典型人物。"戏剧创作的现实主义，并非仅仅指表现手法上的某些特征。如果我们同意别林斯基对戏剧的看法："戏剧的主人公是人的个性"，那么，现实主义的中心问题也正是塑造人物形象的原则和方法。把人物抽象化为某种符号，把实际生活中有血有肉的人物变成图解某种意念的工具，这类"人物"既没有个性，也就谈不到是什么"典型"。这样的作品，其"现实性"是很有限的。上述几部新作，能够从生活出发，写作者比较熟悉的人物，并努力塑造各种各样的典型人物，恰恰说明剧作家们是在现实主义的道路上探索着、前进着。

邢益勋在谈到《珍惜》的创作意图时说："写人物，主要是揭示人的心理状态，让观众看到人的内心世界，感受着人的感情流动。"从《月色溶溶》中也可以看到这样的意图，而且，它在揭示人物的内心世界方面则显得更为深细一些。人们曾经有过一种误解，认为现实主义是侧重客观地再现人的社会行为，而揭示人的精神世界则是其他流派（如浪漫主义、表现主义等等）的长处。其实，现实主义戏剧的一个重要传统就是，在塑造人物形象时注重将表现人物的外部行为及揭示心理内容统一起来。从莎士比亚、易卜生、契诃夫到我国现实主义剧作家曹禺、夏衍，都是如此。不过，这里有两个问题：其一，现实主义不主张从生理学、病理学的角度去表现人的内心世界，而是强调从社会学与心理学统一的角度去开掘人的精神世界；其二，现实主义既不是片面强调所谓"下意识"，也不把人的内心生活看作与社会绝缘的神秘王国，而是主张把人的内心世界与社会环境联系起来。恩格斯说过：人物的"动机""不是从琐碎的个人欲望中，而正是从他们所处的历史潮流中得来的"。所谓"动机"，也就是促使人物行动的心理内容。上述剧作，在塑造人物形象时，大都注意通

过人物复杂丰富的心理内容，反映出历史潮流的某些因素，反映出形成这种心理内容的社会环境的特征。在《月色溶溶》中可以看到，无论是凌孟青，还是娟娟，他们在相互交往时呈现出的心理状态，都有历史环境的根据；而且，凌孟青在处理家庭关系时表现出来的执着的信念、深挚的感情以及对历史和现实的深沉的思索，娟娟从对前者戒备、猜疑、敌视到萌生出真切之爱的心理过程，也都能反映出当代社会生活的动向。

戏剧中的不同流派，各有其“真实观”。现实主义既不是将艺术看作是生活的复制品，也不把社会生活本身看作是一潭静止的死水。现实主义的“典型化”，既意味着从生活出发，又意味着对生活素材的加工、提炼；既意味着忠实地反映生活，不回避生活矛盾，又意味着能够展现社会生活发展的趋势。当然，这并非是指在表现各种矛盾之后加上一个光明的“尾声”，甚至也不是要作家在揭示某些社会问题时一定要为如何解决问题开一个“药方”。我觉得，要讲真实性，它主要也体现在人物形象的塑造上，体现在对人物精神世界的开掘上。

首先，我仍然认为，剧作家在塑造人物形象时，特别是在开掘人物的精神世界时，既应该忠实于现实生活，不要简单地将人的丰富的精神世界抽象化为某种观念，也应该善于在这个领域开掘出真、善、美的因素，开掘出有价值的东西。强调这一点，并不是要在“真实性”之外添加什么东西，而恰恰是现实主义“真实性”本身的要求。在《珍惜》中，几个人物的内心似乎也都有十年动乱留下的阴影，然而，他们并没有沉湎于伤感之中，而是争分夺秒地为建设新生活献身。在《月色溶溶》中，主要人物的精神世界都有历史的沉积物，但是，剧作家并没有去欣赏这些东西，而是着力于从人物自身的内心世界开掘出清除这些沉积物的精神力量。戏剧要为人民服务，为社会主义服务，主要也是指为建设社会主义精神文明克尽自己的职责。我觉得，这几部

剧作在不同程度上起到了这种作用。

其次，戏剧作品的"真实性"，还表现在人物的行动、冲突的发展、情节的展开都应符合性格的逻辑。一部剧作的说服力，并不在于论证某个"问题"的逻辑力量（这是对论文的要求），而是在于人物在特定情境中的一言一行都符合性格的逻辑，要获得这样的真实性和说服力，剧作家不仅要掌握戏剧的规律，而且必须熟悉笔下的人物。所谓"熟悉人物"，并不是指对人物的性格能够进行理性的分析，而是指把人物放在任何情境中，都可以准确把握他的心理内容及言行逻辑。在这方面，几部剧作都还存在着某些弱点。例如在《珍惜》中，石方和肖岚在第一幕断然决定"离婚"，情境的外在根据和性格的内在根据都显得不够充分。再如，《月色溶溶》中的娟娟，在弟弟妹妹都改变了对继父的态度之后，仍然是那样固执地对他猜疑、防范、敌视，甚至坚持要把他挤出这个家庭，似乎也缺少性格的逻辑。这正说明，现实主义戏剧创作最忌用作者的主观意志代替人物自身的客观逻辑，一旦如此，真实性必定会受到损伤。

我从这几部新作谈到了现实主义、真实性等等问题，并肯定了它们的成就。然而，这决不是说，剧作家在题材选择上都应该走这条路。现实主义只提供了某些原则，它本身则要求题材和风格的广泛多样性。我只想说明，不管写哪种题材，这些原则都是不应背离的。我热切期望剧作家们在现实主义的道路上不断深入探索，使我们的剧坛结出丰硕的果实。

原载《戏剧报》1984 年 1 期

积极开展关于戏剧现状的研究

戏剧理论研究的课题十分丰富，我们所以强调开展关于戏剧现状的研究，至少有如下几点理由：其一，任何一个学科的理论都应与实践紧密结合，戏剧艺术理论本身就是戏剧艺术实践经验的总结，它又应该回答艺术实践提出的新问题。加强对戏剧现状的研究，可以使戏剧理论得以不断丰富和发展，能够具有生命力。其二，目前，戏剧艺术面临的急迫任务是：它应该适应时代和广大观众的新的要求，在剧本创作、表导演艺术、舞台美术等等方面不断进行探索，提高剧目的思想和艺术质量。很多剧作家、导演、演员和舞台美术家，都在进行探索。在这种情况下，从事戏剧理论和戏剧教学的同志，更应该密切关心实践家们的动向，及时总结他们在探索中提供的经验和问题，通过切实的理论研究推动创作的繁荣。其三，戏剧学院作为专业性的高等学府，它应该重视基础理论、基础知识的教学，在这方面还有待加强。同时，各系又都重视培养学生的审美能力和艺术实践的能力，这是完全正确的。所谓“艺术实践的能力”，其内涵当然是要因系而异、因专业而异。但是，培养学生独立研究问题、解决实际问题的能力，应该予以重视。正因为如此，强调教师和学生关心戏剧的现状，开展关于戏剧现状的教学与研究，是十分必要的。我个人感到，在相当长的一段时间内存在着一种情况：理论研究和理论教学与研究现状相脱离，而有些从事艺术实践的同志又轻视理论，甚至认为理论无用。这种情况是不正常的。当前，改革的

浪潮已经波及我国的各个领域，戏剧理论研究和戏剧教学工作都应该改革。据我了解，剧协所属的几家刊物在组织力量开展对戏剧现状的研究，《戏剧学习》编辑部也重视这个研究课题，戏剧学院有的系考虑把“戏剧现状研究”作为学生的必修课，刚刚成立的中央戏剧学院戏剧艺术研究所准备成立“戏剧现状研究组”。面对这种情况，我想就这个研究课题，谈谈自己的看法。

加强对具体剧目的评论与研究

谈到“戏剧现状”，人们首先会想到正在上演的一个个剧目。一般地说，具体的剧目，属于戏剧评论（批评）的对象。而且，我国戏剧界一向重视对剧目的评论工作。然而，就戏剧评论的总体来说，在读者中并没有建立起应有的威信。究其原因，主要还在于评论工作本身的质量不高。戏剧评论本身也是一门科学，它有自己的规律和科学的方法。评论者要写出优秀的评论文章，应该以认真研究剧目为基础。我们所缺少的，正是那种有真知灼见的、有分析的戏剧评论。而这种“评论”与“研究”的界限并不那么绝对。这种“评论”所针对的虽然只是具体的剧目，但也可以看作是“研究性”的评论。这样的剧目评论，不仅会使实践家们得到启示，也有助于提高观众的欣赏能力；而且，它们还可能会促使理论研究家思考很多新的问题，推动理论研究的发展。要发展这种戏剧评论，一方面应该提高评论工作者的水平，使他们能够树立起“研究”的观念，改变那种“应景”式的、“感想”式的评论模式；另一方面，从事理论研究和理论教学的同志也应该重视对剧目的评论，多参加这种评论实践。要使戏剧评论成为一种科学，戏剧评论工作就需要遵循某种规律和某些原则，彻底克服实用主义的倾向。别林斯基在谈到批评工作

时曾经说过：可以把批评分为“历史的批评”和“美学的批评”。按他的解释，所谓“历史的批评”，指的是分析具体作品与社会生活的关系、作家和社会的关系，分析具体作品所反映的社会生活内容和它的历史、社会的价值。他认为：“历史的批评，是必不可缺的。”忽视这种批评，就会“把批评庸俗化了”。同时，他又强调说：“也不可能忽略掉艺术的美学需要本身……确定一部作品的美学优点的程度，应该是批评的第一要务。当一部作品经受不住美学的评论时，它就已经不值得加以历史的批评了”。我觉得，不应该把别林斯基的主张简单地理解为忽视作品的思想内容。他强调的是艺术的规律。戏剧批评的对象是戏剧作品，剧目作为一部艺术作品，它就应该具有审美价值，也应该经受得住“美学的批评”。否则，它可能算得上是一件“宣传品”，但却不一定称得上是艺术作品。别林斯基所强调的原则是：“不涉及美学的历史的批评，以及反之，不涉及历史的美学的批评，都是片面的，因而也是错误的。”他承认，具体的批评可能或侧重历史的批评，或侧重美学的批评，但都应该是两者的统一。我所以引述这位批评家的观点，因为它们确实表明了戏剧批评应该遵循的规律和原则，而且，我们的戏剧批评实践又确实存在着两种倾向：丢弃美学的历史的批评，丢弃历史的美学的批评。我个人的看法是，在这两种倾向中，前一种则更为普遍。一个剧目上演了，评论文章相继发表，有很多文章都是同一模式：从其所反映的“社会矛盾”出发，引申出对这种“社会矛盾”是否具有普遍性和现实意义的评价，而对人物形象的审美价值却不去分析。这样的批评，不仅无助于创作实践和观众的欣赏，甚至会有意无意地助长创作实践中的概念化倾向。有人说，在戏剧刊物上发表的评论文章是不少的，但真正的“艺术评论”却为数不多。这种说法，反映了戏剧评论的弱点。针对这种情况，强调加强对剧目的评论与研究，在对具体剧目进行评论时，强调“评论”

与“研究”的同一性，或许是有益的。

开展综合性的现状研究

高尔基曾经说过：“我要恳切地劝告批评家同志们多多注意整个文学，而不要多注意它的个别现象。”他建议：“应该每年就文学在主题方面的发展写出概括的评述来。”我个人认为：在开展关于戏剧现状的研究工作时，既应该重视对个别重点剧目进行研究与评论，同时，又应该把这个课题扩展开来，重视一个时期内戏剧作品在题材、主题、形象塑造、导表演艺术、舞台演出形式等等方面的新的趋向和存在的倾向，我们可以把后者称之为“综合性的现状研究”。开展这样的研究，是非常重要的。

近几年来，电影界每年都要组织年度回顾性的座谈会和研讨会，定名为“××年电影回顾”。在这类年度回顾性的研讨会之后，杂志上陆续发表有关“电影剧本创作”、“导演艺术”、“表演艺术”、“摄影艺术”、“音乐”等等方面专题性文章，分别进行年度概括性的评论。当然，依我个人的看法，这类文章的质量也是有高有低，有些也并不令人满意。但是，与电影界相比，戏剧界对这种课题的研究，是大大落后了。

翻开《别林斯基选集》中译本，可以看到这样一些篇目：《一八四一年的俄国文学》、《一八四二年的俄国文学》……《一八四六年俄国文学一瞥》、《一八四七年俄国文学一瞥》，等等。这些文章把丰富的材料、科学的分析和高度的原则性统一起来，它们既是文学批评的杰作，也称得上是编年史式的学术研究论文。把这些文章汇集起来，它们又像是一部阶段性文学史著作。认真阅读这些文章，不仅可以了解该年度俄国文学创作的概貌，了解那一年度俄国文学创作中新的经验和问题，而且，还可以从

批评家的分析中学到很多活的理论。

当然，进行这种综合性的现状研究，难度是很大的。首先，研究者需要广泛地积累材料，至少要对年度内上演的主要剧目逐个进行分析研究，这本身就要付出巨大的劳动。同时，它还要求研究者有很高的思想水平、精深的美学见解和敏锐的洞察力，能够从大量的剧目中发现新的经验和问题。还有，研究者完成这个研究课题，还要有很高的综合概括能力。然而，千里之行始于足下，只要研究者肯下功夫，就可以在实践中学会这种研究工作。我们的理论家、批评家应重视这个课题，在这个领域大显身手。

当然，所谓“综合性的现状研究”，并非仅仅指年度性的总评，它的内容和方式都是相当广泛的。比如，对一次全国性或地区性调演剧目的总括性研究，对一段时间内某类题材、某一剧种的大量剧目的总括性研究，等等，都可以归入此类。除此以外，还有很多专题性的研究有待深入展开。比如，前几年《戏剧报》曾经开展有关“话剧民族化”问题的讨论，这是一个很有意义的课题，如果能够结合剧作家、导演、演员、舞台美术家们新的实践经验，将这个课题深入下去，在深入研究的基础上展开争论，必将有利于我国话剧艺术的发展。再如，我国话剧艺术所坚持的是现实主义的传统，近几年间，戏剧艺术家们在继承和发展这个传统方面又提供了一些新的经验，同时也出现了很多倾向性的问题；如果研究家们能够正视这些新的经验和问题，进行实事求是的研究，不仅会有利于实践的发展，也会推动现实主义戏剧美学理论的发展。还有，近几年间，有些剧作家、导演、演员和舞台美术家在戏剧的形式方面不断有所探索，所谓“探索”，既可能成功，也可能出现失误；在这两方面，都需要进行深入研究，及时地总结经验教训。另外，黑龙江《艺术新观》发表了马也同志的文章之后，围绕“戏剧观”问题的争鸣已经展开了；如果这场争论能够与研究戏剧现状结合起来，或许更有实践意

义。要开列类似的选题，并不困难。问题在于，如果要把这些论题的探讨深入下去，就需要组织研究力量，为他们提供足够的条件，拟定一些有效的措施。顺便说一句，深入开展这种研究工作，必定会有利于创作实践的发展。正因为如此，有关部门在扶植、奖励创作的同时，对从事这种研究工作的同志，也应采取必要的扶植和奖励的措施。

研究“观众学”

法国戏剧理论家萨赛在《戏剧美学初探》中曾经说过这样几句话：“没有观众，就没有戏剧。观众是必要的、必不可少的条件。戏剧艺术必须使它的各个‘器官’和这个条件相适应。”这些话，当然是正确的。很多戏剧理论家都重视“观众”这个“必不可少的条件”。有人在说明“戏剧的要素”时，都把“观众”列为“要素”之一。波兰戏剧家格罗托夫斯基甚至给“戏剧”下了一个定义：“发生在演员与观众之间的事情”。据说，欧洲某些大学的“戏剧研究所”，曾经设立“观众问题研究室”。国际戏剧联合会曾经主持过以“观众论”为主题的国际性学术研究会议。我国戏剧艺术的总方针是：为人民服务，为社会主义服务。我国戏剧艺术拥有世界上最庞大的观众队伍，它们是戏剧艺术的欣赏者，也是戏剧艺术家们服务的对象。因此，研究“观众”具有双重的意义：了解作为“戏剧要素”之一的观众在戏剧艺术中的地位和作用，以求得其他要素与这一要素相适应；使戏剧艺术家能够了解观众的审美需求、欣赏水平与生活趣味，因而能够更好地为他们服务。仅这两个方面来说，研究“观众学”，对于戏剧艺术的发展，都是必要的。

在我们国家，“观众学”还是一个有待开发的新学科。近几

年来，观众对某些剧目表示冷淡，有些艺术家精心创造的“产品”不受“消费者”的欢迎。这种普遍存在的情况，促使戏剧界对这个学科发生了兴趣。有些戏剧刊物着手调查观众对某些剧目的反应，《戏剧报》在去年开辟了题为“话剧如何争取观众”的专栏，有不少同志撰文参加讨论。“研究观众学”的呼声愈来愈高，这是令人鼓舞的好事。然而，从建立一个新学科的角度来说，这些工作还是远远不够的。深入研究“观众”这种“戏剧的要素”，乃是戏剧美学的课题之一。如果把不同的“戏剧观”看作是对“戏剧”的不同看法，它也包含着对“观众”这一“要素”的理解；例如，从把“第四堵墙”神圣化，到主张推倒“第四堵墙”与观众直接交流，一直到主张让观众直接参加戏剧演出，等等，都表明了这种观念的发展变化。这些，当然都是戏剧美学家们研究的课题。除此，研究“观众学”还面临一个现实性的问题：随着社会生活的发展变化，观众的审美需求、欣赏习惯和艺术趣味，都在发生变化。比如，在刚刚粉碎“四人帮”的那两、三年内，广大观众对某类剧目（主要是“社会问题剧”）曾经有浓厚的兴趣，有些剧目在初演时曾经激起观众的强烈反响。然而，近几年来，观众对这类剧目的兴趣在大幅度消退。这正是观众的审美心理在短时期内发生重大变化的例证。要使戏剧艺术适应新的历史时期中观众的新要求，就需要认真研究观众审美心理的变化。对此，更需要进行深入细致的调查研究工作。戏剧艺术乃是一种精神产品，对“观众”的研究，也可以为生产这种精神产品的艺术家们提供必要的信息。当然，精神产品的产消关系并不等同于物质生产，提供消费者的信息，并非是让艺术家们迎合某些观众的要求，更不是为了把艺术创作“商品化”。“票房价值”决不能成为艺术家们追求的唯一目的，更不能作为繁荣戏剧艺术的唯一标准。尽管如此，让艺术家们了解“观众”的信息，懂得他们审美心理的变化，毕竟是需要的。

在这篇短文中，我只是就研究戏剧现状的有关问题，谈谈个人的看法，并表达自己对戏剧理论研究家、评论家、戏剧教育家的一点希望。

个人的一孔之见，难免失于偏颇，望得到专家和读者的教正。

原载《戏剧学习》1984 年第 3 期

戏剧观与艺术实践

佐临的《漫谈戏剧观》一文在1962年发表以后，曾经引起国内外戏剧界的重视。在当时，由于政治局势的影响，文艺界普遍关注的是“文艺与政治的关系”这类课题，围绕“戏剧观”的讨论也就不可能广阔而深入地展开。近几年来，戏剧界探讨艺术规律的空气比较活跃，在各种报刊上发表了大量文章，从不同的角度讨论与“戏剧观”有关的问题。诸如于布莱希特戏剧理论的研讨，对各种表演流派的研讨，对“社会问题剧”的讨论，对现代派戏剧的讨论，以及对各种戏剧表现形式的讨论，等等，都可以划入这个范围。去年，马也在《黑龙江戏剧》发表了一篇长文，对佐临提出的“写意戏剧观”等等观点提出质疑，随之，在社会上引起了一场热烈的争鸣。有人认为：这场争鸣是“戏剧观”讨论的一个高潮。也就在这场争鸣中，戏剧界有些同志又提出这样一些问题：“戏剧观”这个概念在理论上是否可以成立？如果它能够成立，这一概念的含义又是什么？我个人认为，要使这场讨论能够深入下去，有必要对这些问题作出回答。同时，“戏剧观”这一概念属于戏剧美学、戏剧理论的范畴，讨论这个范畴的任何问题，都不能只停留在解释概念、下定义的层次上，而是应该紧密联系戏剧艺术实践，并以推动戏剧艺术的发展为归宿。本文试图联系戏剧的现状，针对“戏剧观”的讨论提出一些问题，作为参与这场争鸣的发言。

什么是“戏剧观”

所谓“观”，指的是人对事物的看法。所谓“戏剧观”，或曰“戏剧观念”，当然是指某个人或某些人对“戏剧艺术”的看法。剧作家、导演、演员、舞美艺术和戏剧理论家，都可能通过总结实践经验或认真研究，形成自己的看法。从这个意义上说，他们都可能形成自己的“戏剧观”。事实上，在国内外的戏剧家中间，真正被公认为形成“戏剧观”的人并不多。无论是某个人或某些人，他们的看法要被公认为是一种“戏剧观”，至少有两个条件：其一，对戏剧艺术一些重要的看法自成系统；其二，他们的系统看法应有独到之处，能够成为“一家之言”。

戏剧观作为对戏剧艺术的系统的看法，它所涉及到的内容十分广泛。对“戏剧本质”的解释，应该是戏剧观的基本问题；实际上，戏剧观包容的其他问题，大都与这个基本问题有直接或间接的联系。对“戏剧性”的理解，对“戏剧的社会功能”、“戏剧与观众的关系”等等问题的看法，也是重要课题。除此以外，诸如对戏剧艺术的表现方法、表现方式、表现手段的看法，对戏剧艺术“假定性”的看法，也都可以归入戏剧观的范畴。与此相关的是，人们对“悲剧”的看法形成“悲剧观”，对“喜剧”的看法形成“喜剧观”，对演员表演艺术的看法形成“演剧观”……这一切，都可以看作是“戏剧观”的内涵和外延。总之，“戏剧观”可能是一系列看法的总和，也可能只限于对其中某些重要问题的真知灼见。

戏剧作为一种艺术，它有自身的规律。无论是“戏剧的本质”、“戏剧性”，“戏剧的功能”，还是戏剧的“表现方法”、“表现方式”、“表现手段”，等等，都包含着某种客观规律性，

它是戏剧艺术所固有的。可是，某个人或某些人的“戏剧观”，既然是对某些问题的看法，它当然具有主观性。任何一种“戏剧观”，都是人对戏剧艺术规律的主观认识，它的真理性又必须受戏剧艺术客观规律的检验。凡符合客观规律者就是正确的，不符合者就是错误的。一个最简单的例证是：如果有人否定小说与戏剧的区别，不承认戏剧作为一种艺术的特殊规律，那么，尽管这种看法也可以称之为“观”，它却是错误的，也是没有价值的。如果承认这个原则，是否意味着只能有一种“戏剧观”是正确的、合理的，对其他都可以否定？事情并非如此简单。戏剧作为一种认识与反映现实的艺术形式，它本身就是人创造的。从这种艺术样式诞生的那一天起，世界各国的戏剧家们，一方面不断地研究它，力求认识它的客观规律；一方面又在继承前人遗产的基础上，不断地对它进行再创造。这两个方面是相互作用，相互制约的。应该承认，迄今为止，这两个方面的探索与研讨，都没有穷尽。从艺术实践的角度来说，从创作到演出都有些稳定不变的因素，同时又有一些因素是不断演变和发展的。正因为如此，这种艺术样式才不会僵死。从理论研究的角度来说，人们对戏剧艺术客观规律的认识，也在不断发展、深化；同时，戏剧创作和演出实践中各种新的探索，又不断为理论研究提供新的课题，研究这些课题，又可能推动对戏剧艺术客观规律认识的深化。戏剧是综合艺术，由于人们对这种艺术样式观察的角度和深度的差异，也必然会形成不同的观念。这种种复杂的情况，不仅使得“戏剧观”的讨论是必要的，而且，必然会导致各种戏剧观同时并存、相互论争的局面，甚至会形成不同的学派。比如，在欧洲戏剧理论界，围绕“戏剧本质”、“戏剧的实质”这类重大问题，曾经长期争论不休。从布伦退尔到劳逊，把戏剧的实质归结为“戏剧冲突”，而阿契尔却不同意这种观念，提出了“戏剧的实质在于激变”这种观点。直到今天，对这个重大问题的

看法仍然未能统一。有人在讨论“戏剧的本质”这个论题时，既不同意“冲突”说，也不赞成“激变”说，而提出另一种看法：“戏剧的本质”在于，它是动作的艺术。这些看法，都可以称之为一种“戏剧观”。再如，从18世纪开始，在表演艺术理论中就形成两个学派：表现派与体验派。直到今天，它们都有其继承者，有人却主张吸取两派之长，采取兼收并蓄的态度。“表现派”与“体验派”都有其理论观点，也可以把它们看作是不同的“戏剧观”，说得确切些，乃是两种不同的“演剧观”——“戏剧观”的一个分支。在讨论这些命题时，人们当然可以提出一个问题：在“冲突”说、“激变”说、“动作”说等等观念之外，有没有未被认识的客观规律？或者说，究竟哪一种观念符合客观规律？在“表现派”与“体验派”的背后，究竟有没有未被说明的表演艺术的客观规律？提出这些问题，并对它们进行深入研讨，有可能使我们的认识更接近戏剧的客观规律。“戏剧观”的讨论，正是为了推动戏剧实践家们更快地进入自由王国。由于戏剧艺术这种“创造物”自身的复杂性，由于人们思想认识的主观性和局限性，使得不同的“戏剧观”同时并存是必然的。提出这种情况，至少可以提醒我们注意如下一些问题：

其一，戏剧观作为一种对戏剧艺术的看法，它具有主观性；每个人对自己经过认真思考提出的观念，都会坚信它的正确性。但是，任何一种观念究竟是否正确，必须经受实践的检验；它有没有实践的根据？在它指导下的新的实践是否能证明它的真理性？因此，不能根据某个人的身份、地位去树立某种“戏剧观”的“权威性”。在这方面，只能有一条原则：“在真理面前人人平等”。

其二，近几年来，观众对戏剧演出剧目的不满情绪在增长，这种“反馈”作用，正在促使剧作家、导演、戏剧理论家们认真思考很多问题。特别是，对戏剧现状的“危机”感，迫使他

们对以往曾经被公认的很多传统观念进行全面反思，并以此为契机，去寻求克服危机的出路。全面反思的结果，必然会使论争的范围十分广阔。在这种情况下，探求造成“危机”的主要原因，并把论争的重心放在这里，显然是必要的。

“危机”中思考的问题

有人说，在今天，戏剧艺术要求得生存和发展，需要对它本身存在的问题进行“综合治理”。所谓“综合治理”，可能是指对构成戏剧作品的内容和形式的诸种因素进行全面研究，也可能是指对包括剧本创作、导演、表演、舞台美术等各种综合成份进行全面思考，以求得找到问题的症结，寻求发展的出路。除此以外，“观众学”已成为戏剧界关注的重要课题，建立这个学科，已被认为是一项迫切的任务。特别值得注意的是：在戏剧创作和演出很不景气的局面下，很多关心戏剧艺术前途的同志，都在为它开“药方”。如果说，开“药方”的目的在于治病，“对症下药”的关键就在于对病情的诊断。由于诊断的失误导致错开药方，就不可能使戏剧艺术摆脱“危机”。近两年间，我从报刊上看到的“药方”是多种多样的，至少可以列出以下几种：其一，继承“战斗传统”；其二，“现实主义深化”；其三，追求“哲理性”；其四，发展多种流派；其五，革新表现形式；其六，“民族化”；等等。除此以外，也有人认为，戏剧艺术并没有什么病兆，也无需为它忧虑，“开药方”是不必要的。到今年，持这种看法的人终究是愈来愈少了。上述诸种药方，究竟哪个是可取的、有效的？对这个问题很难武断地作出结论。既然承认戏剧患的是多发症，那么，“仁者见仁，智者见智”，大家都可以从自己观察的角度提出问题。各种各样的观念都可以在实践中去经受

检验。但是，某种观念已经被多年的实践证明是错误的，今天还要把它当作真理，并要实践家们继续照此办理，则肯定是有害而无益。还有，如果戏剧的主要病症在于“内伤”，由于诊断上的失误，只给它开一点外科涂药，当然也就无济于事。比喻都是蹩脚的。但是，当我们进入对戏剧现状的具体分析时，就可以看出这些比喻多少有点道理。

当前，戏剧创作和演出存在的主要问题是什么？观众对戏剧现状的不满，主要原因在哪里？这是近几年间戏剧报刊上经常议论的话题。引人注目的是，《剧本》月刊1980年7月号发表了曹禺的《戏剧创作漫谈》一文，对戏剧创作中存在的主要问题提出了看法。这篇文章引起了一场讨论。1981年《剧本》月刊第五期又发表了陈恭敏的《戏剧观念问题》，作者把曹禺的文章与佐临在18年前写的《漫谈戏剧观》一文相对照，并对我国戏剧长期存在的倾向性问题作了概括性分析。该文指出：虽然佐临提出的“写意戏剧观”这一概念的内涵尚有待科学的阐明，把我国戏曲直称为“写意戏剧”也未必确切；但是，佐临戏剧观的出发点是针对我国戏剧创作和演出中“形式呆板，手法陈旧”等等弊病，是“批评自然主义的写实手法”，“是切中要害的”。该文还指出：曹禺的文章实质上提出的也是一个“戏剧观”的问题，但它主要否定的不是“自然主义的写实手法”，而是“公式主义的‘形象图解’”。陈恭敏认为：“自然主义与公式主义在建国以来的话剧创作中，像一对孪生姐妹，形影不离，都是长期得不到克服的倾向。”我个人认为，这篇文章对戏剧艺术存在问题的分析，是有道理的。但是，今天看来，作者的概括分析还有进一步明确、深化的必要。

陈恭敏在1981年对“写意戏剧观”、“写意戏剧”这类概念的科学性提出疑问，但却没有对此进行深入探讨。1984年，马也在一篇长文中对与此有关的问题进行全面讨论，使围绕“写

意戏剧观”的争鸣全面展开，并形成一次高潮。目前，这场争论还在继续深化。尽管马也的文章受到很多同志反对，我个人却是赞赏的，因为其中确实有不少真知灼见。可以预见，在“戏剧观”讨论全面展开的进程中，必然会涉及到“写意戏剧”、“破除幻觉”这类问题，而且会有更多的同志参与这场争鸣。在这篇文章里，我不想讨论这些问题。我想着重讨论的问题是：如果承认我国戏剧创作和演出中长期存在着两种倾向：“形式呆板，手法陈旧”[①] 与“公式主义的‘形象图解’”；那么，在这两种长期并存的倾向中，对戏剧艺术的发展危害最甚者，究竟是哪一种倾向？

近几年来，戏剧界围绕“社会问题剧”创作中的问题，展开了比较深入的讨论。曹禺在《戏剧创作漫谈》一文中，着重批评的是这类剧目存在的“公式化”、“概念化”倾向，并试图从“创作方法”上追究其原因。继这篇文章之后，很多同志都针对这种倾向发表意见，有人甚至认为它是戏剧创作中的“左倾顽症”。我觉得，“公式化”、“概念化”的倾向虽然在“社会问题剧”中表现得最为突出，但它并非此类剧目所独有，而是渗透在各种类型的剧目之中，成为一种普遍性的问题。同时，这种倾向并非始于70年代和80年代，而是从建国以后一直延续下来的，而且一直没有得到彻底克服。如果说，在50年代和60年代，由于社会环境和社会心理的影响，观众对这种倾向还不那么明确反对；那么，在今天，由于社会环境的变革和社会心理的变化，观众对这种倾向已经不能接受了。他们对戏剧艺术的冷漠，主要是这种倾向造成的恶果。很多剧目的上座率大幅度下降，看

---

① 所谓“自然主义的写实手法”，含义比较模糊，“写实手法”不一定是“自然主义倾向”，而且也不应否定。但是，“形式呆板，手法陈旧”，确实是值得注意的问题。

戏的观众对剧目的强烈不满情绪，究其原因，是多方面的。戏剧界有一种说法：观众是被我们自己赶出剧院的。我同意这种说法。老一套的呆板形式、陈旧的手法，这些因素固然是观众对很多剧目失去兴趣的原因；但是，与此相比较，剧目内容的因素是更重要的。“公式主义的‘形象图解’”，可以看作是一种创作方法。这里所说的“创作方法”，并非仅仅指表现手法，而是指认识现实与反映现实的基本原则和方法。所谓“图解观念”，既是一种认识原则，也表现了塑造形象的方法。这种公式主义“形象图解”的创作方法，导致戏剧作品中的多发症：把生动复杂的生活简单化，思想的肤浅和单义性，人物形象的概念化、雷同化，等等。有人把这类剧目的病症归结为“浅”、“干”、“假”，这是有道理的。我再补充一句：这类剧目的通病还在于：缺乏艺术的感染力，缺乏艺术的深刻性，缺乏艺术的吸引力，没有艺术的生命力。这种倾向如不克服，不仅戏剧在目前出现的“危机”还会日益严重，剧目建设的任务也会落空。

我把“公式化”、“概念化”说成是长期存在并具有普遍性的倾向，并不是否认戏剧现状中的积极因素。近几年陆续上演的话剧《红白喜事》等剧目，在克服这种倾向方面取得很大成就，有人甚至认为，从这些剧目重新感到了戏剧艺术的魅力。这些剧目的出现可以看作是一个可喜的信息：我们的剧作家正在通过现实主义途径为戏剧恢复生机。这些剧目的成功还提出另一种信息：尽管它们在表现形式上基本上是“传统”的东西，可是，由于在形象塑造上能够满足观众的审美需求，仍然可以受到观众的欢迎。我决不是否定“表现形式”的价值，也不是否定“形式革新”的重要性。如果承认戏剧艺术需要发展，也就不能忽视对表现形式、表现手法的探索。在这里，我只想说明一点：与“形式革新”相比较，“创作方法”以及与它直接相关的形象塑造问题，毕竟是更重要的。对此，还可以从实践中找到一些反

证。近几年间出现的一些剧目，在表现形式上确有追求，而且不无成就；但是，其中有些并没有真正从“公式主义的‘形象图解’”中挣脱出来。它们给人的感觉是：用“革新的形式”去图解观念，用“新”的手法向观众说教。剧作家的意图是锐意出新，实际上却是一件陈旧的产品加上了新的包装。这些剧目尽管可以藉助某些新的表现形式和手法获得一时的效果，但是，当这些表现形式和手法已经被观众所熟悉的时候，其吸引力还能保持下去吗？

值得深入研讨的几种观念

追究戏剧创作中“概念化”倾向的根源，除了社会原因之外，我们必定要进入“戏剧观”的领域。事实上，在创作实践中某种普遍性倾向的背后，总是有某种错误的观念在起作用。剧作家和艺术家的实践，可能是自觉地受观念的指导，也可能不自觉地受到它的束缚。对此，我们不妨从近几年间仍然在报刊上经常出现的一种戏剧观念谈起。

前面开列的诸种“药方”中，“继承战斗传统”被列为首位。把这种主张作为一种“戏剧观念”进行讨论，在目前是完全必要的。有人在给这个药方作注解时强调指出，话剧的特点是敏锐地真实地反映现实生活，及时地提出和回答现实的迫切课题，反映人民的政治愿望、情绪和要求，传播进步的新思想。因此，在革命文艺阵地上，话剧被认为是揭露敌人、打击敌人、团结人民的锐利武器之一，长时期来确已形成自己的艺术特征和战斗传统。这里引述的是个别文章中的说法，但是，作为一种观念，却具有普遍性。这一切，确实可以归结为中国话剧的“战斗传统”。事实上，把这些看作是中国话剧的“艺术特征”，是

不确切的。在今天，我们应该用历史主义的观点去评价这一传统。在革命大变动的年代里，在决定国家存亡的战争年代里，要求艺术（包括话剧）成为革命的战斗武器之一，要求它密切配合各种革命任务，起到宣传的作用，这是必然的，也是合理的。从社会心理的角度来说，在革命浪涛冲击每个社会成员的年代里，观众对戏剧的政治要求可能远远大于审美的要求，甚至可能忽略后者。承认这一事实，并不等于把它看作是适用于一切时代的普遍规律。在“十年动乱”刚刚结束的那两三年间，与广大群众对社会政治生活的全面反思相适应，那些能够“及时地提出和回答现实的迫切课题，反映人民的政治愿望、情绪和要求”的剧目，确实激起强烈的反响。近几年间，随着政治局面的稳定，随着社会生活的重心转向现代化建设，社会心理发生很大变化，观众对戏剧欣赏的要求也发生了变化。审美需求已经提到重要的地位。无视这种变化，仍旧片面强调“继承战斗传统”，对戏剧的发展就未必是有益的。

“继承战斗传统”的观念，首先强调的是戏剧与政治、戏剧与社会的紧密联系。片面强调这种关系，可能导致忽视戏剧作为艺术的自身的规律。这个道理，已经为我国话剧艺术的历史所证实了。值得注意的问题：近几年来，以否定“文艺从属于政治”的口号为转机，文学界在探讨艺术规律方面，已经呈现一派生机；但是，戏剧创作却还不像文学创作那样活跃。迄今为止，忽视戏剧艺术自身规律的倾向，在戏剧创作、戏剧评论和戏剧理论中，仍然是存在的，而且相当严重。对这种现象进行反思，是完全必要的。多年的实践表明：与“战斗传统”有关的一些观念，在戏剧界根深蒂固、相当顽强，它甚至可以把其他观念融化为自己的附属物。陈恭敏在那篇文章中指出：“我们的某些社会问题剧明显地受到‘文以载道’，‘高台教化’传统观念的影响”。我同意这种说法。“文以载道”，“高台教化”，作为封建社会长期

流传的一种文学、戏剧的观念，它们在戏剧领域的影响相当深重，而且，影响的范围也并不限于“某些社会问题剧”。在中国话剧的发展进程中，西方的某些戏剧观念曾经被介绍过来，并对我们的创作、评论和理论发生影响。但是，它们也往往被上述传统观念所筛选、融化和改造，丢弃其中符合艺术规律的东西，而与“载道”、“教化”有关的部分却被大大发挥。这里，我想列举两个例证：

其一，关于“易卜生的传统”。

如果要说，我们的社会问题剧是继承了易卜生的传统，大概很少有人否定这个结论。然而，如果把近几年间出现的这类国产剧目与易卜生的社会问题剧（《玩偶之家》等）认真进行对照，就可以发现，它们之间却有实质性的区别。这里所说的区别，既非指由于时代和社会生活的不同而形成的作品内容的差别，也不是指剧作结构方式与表现手法上的差别，而是主要指作为艺术作品所应有的某些审美特性上的得失。由此可以引申出一个问题：我们的戏剧观念，是不是继承了易卜生的传统？近几年来，有人针对国产社会问题剧的概念化倾向，认为只有否定“易卜生的传统”才能为话剧找到出路。那么，所应否定的，究竟是易卜生的戏剧观念，还是别的东西？

霍华德·劳逊在分析欧美现代戏剧的倾向时指出：

> 现代剧作家从易卜生那里学到的许多东西都是通过肖伯纳。现代剧作家钦佩易卜生的紧凑的技巧、社会的分析和性格化的方法。但是现代剧作家跟肖伯纳一样地把这些因素大大地变了质：技巧松散了，事件变得散漫无序，以便包容各式各样空泛的议论；同时，抽象的社

> 会意识代替了特殊的社会意义，不再在动作中表现社会的因果，而是乱发跟事件毫无关联的议论，从社会问题一直扯到伦理问题。易卜生式的对自觉意志的分析不再出现，代替它的是以某些品格的组合来构成性格。①

在这篇文章里，不可能全面讨论易卜生的戏剧观及其创作实践提供的丰富经验。迄今为止，人们对易卜生作品的评价并不一致。比如，西方有些评论家认为，现代心理学赋予易卜生的剧作以思想的深刻性和普遍价值，而普列汉诺夫则认为，易卜生"脱离政治"的倾向给剧作造成严重的缺陷。又如，梅林在易卜生的全部剧作中特别赞赏《玩偶之家》和《群鬼》，而把《海上夫人》以后的作品看作是"变得越来越像天书"；日本的坪内逍遥则持截然相反的看法，他以"过分具有倾向性"为标准而"不太欣赏"《玩偶之家》之类的问题剧，而把《野鸭》、《海达·高布乐》及此后的作品看作是"真能长期流传"的杰作。在这些不同的评价的背后，评论者本人的戏剧观在起着作用。至于肖伯纳，他是"易卜生主义"的继承者和捍卫者，他也是根据自己的戏剧观去解释易卜生的作品。如果说他确实把易卜生的很多东西都"变了质"，那么，他本人的戏剧观念也包含着"变质"（针对易卜生的戏剧观而言）的成份。劳逊的概括分析，虽然只能反映欧美现代戏剧的一个侧面，然而，他所指出的那种倾向都是国际性的。从这个角度来看，我国戏剧创作中长期存在的倾向性问题，并不是孤立的现象。而且，在"文以载道"，"高台教化"传统观念的统治下，肖伯纳戏剧观念的偏狭部分被大加发挥，那种国际性共同倾向包容的一系列问题，诸如技巧松散、抽

① 劳逊［美］：《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，邵牧君、齐宙译，中国电影出版社1978年版，第147页。

象的议论和说教、人物概念化等等，也都被恶性发展了。如果说，普列汉诺夫曾经把易卜生“脱离政治”看作是严重的缺陷，那么，我们有些评论家却往往把易卜生的剧作纳入“为政治服务”的轨道。比如，有人把《玩偶之家》中提出的问题归之为“妇女解放”，有人把《群鬼》的倾向解释为对资本主义社会“一切制度的总攻击”，等等，都可以看作是用我们的传统观念解释易卜生传统的例证。值得思考的问题是很多的。比如，如果承认戏剧创作应该针对社会和人生提出问题，那么，“问题剧”究竟是应该以配合某个时期的具体政治任务为对象，还是应该以具有普遍性、长久性的“问题”为内容？又如，如果承认戏剧应该以塑造人物形象为中心，那么，对“人”的观察是否应该局限于“社会学”的角度？是否应该重视“心理学”的内容？或者应该以两者的辩证统一为基础？在“戏剧观”的讨论中，这些问题是具有根本性的。在讨论这些问题的时候，否定我们的某些传统观念，并不意味着简单地否定“易卜生的传统”。对于易卜生，我们应该深入、全面地研究他的实践经验，全面研究这位现代戏剧的先驱者的戏剧观念。同时，我们也应该深入研究当代剧作家通过不同途径发展易卜生传统的广泛的实践经验，从中找到可供借鉴的东西。

其二，关于布莱希特的戏剧观念。

布莱希特的政治倾向是信仰马克思主义，积极参加工人运动，是国际剧坛上的左派。他的艺术主张和艺术实践则比较复杂。他自认为是社会主义现实主义的拥护者，有人认为他是现实主义者，有人则认为他早期倾向于现实主义，后来又转向表现主义。早在50年代和60年代，他的理论和实践就已经对我国戏剧发生影响。佐临的“写意戏剧观”，其中就包含着从布莱希特借

鉴来的许多东西。近几年间，国内的研究家们一方面广泛介绍他的作品，一方面联系我国戏剧实践探求广泛借鉴的可能性，形成了一股“布莱希特热”。在戏剧界，很多同志一谈到“戏剧观”，首先就和布莱希特的名字挂在一起。布莱希特的戏剧观，包括的内容也是广泛的。其中既包含着对创作和演出的多种表现形式和手法的广泛探索，也包含着对戏剧与政治、与社会的关系的看法，对现实主义戏剧的解释，对戏剧的社会审美功能的看法，以及对艺术传统的看法，等等。可以看到，对布莱希特的理论主张与艺术实践的介绍与研究，确实帮助我国戏剧家开阔了视野，从划一化的观念中解放出来，并在实践中起到积极的作用。有人认为，布莱希特的主要功绩在于创作实践中的探索，他并不是理论家，他的理论主张着重于总结自己的实践，但在表述上却往往不够精确，这种弱点可以从他提出的某些概念以及本人的解释中发现很多迹象。比如，像“间离效果”、“叙述体戏剧”等等概念，至今还是研究家们争论的对象。有人认为，布莱希特曾经受到“无产阶级文化派”思潮的影响，其表现之一是“藐视传统”，否定“旧瓶装新酒”的可能性，认为要创造新的戏剧就必须扬弃传统的形式。[①] 对布莱希特的这种看法当然也是一家之言，未必得到研究家们的公认。但是从布莱希特本人的著作中，从某些布莱希特的拥护者和继承者的理论观点中，确实可以看到类似的迹象。除此，我还想提出几个问题：在我国，布莱希特“重教育”，提倡“理性戏剧”等等观念，为什么受到一些同志的格外重视？在把布莱希特的戏剧观付诸实践的时候，为什么会出现用“新形式”图解政治观念的倾向？在我国，提倡“理性戏剧”是不是可以摆脱戏剧面临的危机，使它重新受到广大观众的欢迎？

① 参见王齐建：《马克思主义美学史上一次重要论战》，载《文艺研究》1985年第1期。

近两年来，有人提出一种看法：80 年代观众观赏戏剧的新趋向是“思考大于欣赏”，类似的说法也可以成为一种戏剧观念；那么，这种由“理性戏剧”引申出来的观念，是否符合戏剧艺术的审美规律。如果说，布莱希特对戏剧创作和演出的表现形式的探索，有很多可供我们借鉴的东西；那么，是否意味着必须否定戏剧的传统表现形式？与此相关的是，把表现形式作为戏剧“时代特征”的标志，是科学的吗？……随着“戏剧观”讨论的深入，必定会涉及到这些问题。

当然，除了易卜生、布莱希特的理论主张和创作实践之外，对斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系的研究，对梅耶荷德演剧流派的研究，对各种戏剧流派的理论和实践的研究，都是与“戏剧观”讨论有关的课题。佐临的戏剧观已经引起重视，围绕它展开的讨论可能还会继续下去。除此以外，我国有些著名戏剧家，虽然没有把自己的理论主张冠以“戏剧观”的名字，但在戏剧创作、导表演艺术以及话剧民族化等等方面，不仅有丰富的实践经验，而且也有系统的观点，其中不乏真知灼见。例如，已故的欧阳予倩，就是这样一位杰出的戏剧家。对他们的“戏剧观”也值得深入整理研究。

我很同意这样的说法，要使戏剧艺术能够健康发展，使它能够适应时代的要求，戏剧界应该开阔视野，活跃思想。但我并不认为：所谓“传统戏剧观”一律应该否定。对人类文化中的一切“传统”都应进行科学的分析，扬弃其不合理的东西，继承和发展其中精华的部分。对待“传统戏剧观”也应持这种态度。无论哪个人、哪个时代的“戏剧观”，都应该是实践经验的总结，而且要经受实验的检验。那些不符合艺术规律，已被实践检验是错误的观念，应该坚决抛弃；如果把它们称之为“传统”，我们决不应盲目继承。对某些从新的实践中生发出来的新观念，我们应该勇于接受、借鉴、在实践中对它们进行检验。但是，也

并不能把一切自称为“新”的东西，都认为是正确的。在戏剧发展史上，有些所谓“新”观念虽然风行一时，不是很快就变成过眼烟云了吗？

“戏剧观”作为人们对戏剧看法的总和，对创作实践的影响是不可低估的。在某一个时期，由于种种原因，某种戏剧观可能被普遍接受，成为居于统治地位的观念。它对戏剧艺术的现状和发展，更会产生深重的影响。片面强调“为政治服务”而忽视艺术规律的观念，就曾经起过这样的作用。我国戏剧史上的这种教训，是应该记取的。实践已经证明，当类似的观念加上新的包装出现时，很容易被不辨真伪的人所接受。在今天，政治局面的稳定，思想上的解放，为各种观点的自由讨论提供了条件。有了这个条件，就可以使我们通过讨论，明辨是非。我所以提出以上问题，只在于抛砖引玉。我愿意参加这场关系到戏剧艺术前途的学术争鸣，并把它作为一次学习的机会。

原载《戏剧学习》1985年第2期

“形式革新”小议

关于戏剧观念问题的讨论，是戏剧理论研究中一个具有实践价值的课题。近几年来，随着剧作家、导演在创作实践中对表现形式探索的深入，“形式革新”异常引人注目。针对这个课题出现了一些理论主张。理论可能是对实践经验的科学总结，也可能是具有片面性的。前者可能推动形式探讨的健康发展，后者则可能起到消极的影响，鉴于此，在对创作实践中的形式探索予以充分肯定的同时，对某些理论主张的片面性予以重视，展开讨论，是完全必要的。在这里，我想从有关“形式革新”理论主张中择取几点，有针对性地谈谈个人的见解。

一

近两年来，在关于戏剧观念的讨论中出现了类似这样一个逻辑：新戏剧——新观念——新形式。也就是说，新时代的戏剧应该有新的观念，而所谓“新的戏剧观念”，主要又是指对戏剧表现形式的新的探求。有人认为，这种观点是片面的。所谓“戏剧观念”，就是对戏剧本质、戏剧社会功能的看法，对戏剧与观众关系的看法，连同对戏剧表现形式的看法等，是人们对戏剧艺术客观规律的主观认识。任何一种戏剧观念都应该通过艺术实践得到检验，凡是符合客观规律的，能够指导创作实践健康发展

的，都是有价值的；反之，则应该抛弃。从这个意义上说，以形式“新”或“旧”作为区分戏剧观念是否有价值的标准并不一定科学。我们应该否定的是那些已被创作证明是不正确的种种“传统观念”，但却不应该对过去的观念不加区分地一律否定，更不能用虚无主义的态度对待戏剧遗产（包括前人的理论主张）。有的关于戏剧表现形式的主张，虽然也是戏剧观念的内涵之说，但它并非戏剧观念的全部内涵，甚至不是主要的内容。对待戏剧的表现形式，也不能把“旧”的东西一律否定，更不能一切重新创造——实际上，这也是不可能的。20年代苏联文学界的“拉普”派对文化遗产采取虚无主义态度，对苏联文学的发展起到消极作用，这种历史教训值得我们记取。欧洲某些现代派作家，也主张彻底丢弃戏剧艺术传统的表现形式，他们的理论主张也不一定是可取的。

我们处在一个新的历史时期，应该努力塑造具有鲜明时代特征的新戏剧。但我认为，戏剧时代特征的主要标志是人物形象所体现的时代精神。在今天，我国戏剧创作要具有鲜明的时代特征，主要的课题也在于深刻揭示当代各种人物丰富、复杂的内心世界，通过这个世界反映当代社会生活的底蕴。当然，戏剧要完成这个任务，在表现形式上也不应该墨守成规。很多同志认为，我国戏剧艺术应该以发展现实主义传统为主导方向。我很同意这种主张。但是，现实主义戏剧的表现形式也不是凝固不变的，它应该广泛借鉴其它流派的表现形式，以丰富自己的艺术表现力。迪伦马特的《贵妇还乡》，阿瑟·密勒的《推销员之死》已经在我国舞台上演出，它们不仅具有鲜明的时代特征，而且对现实主义戏剧传统的表现形式，都有所发展。近几年来，我国剧作家创作的《绝对信号》、《双人浪漫曲》、《街上流行红裙子》等等，都可以看作是现实主义作品，但在表现形式上都有新的探索。刚刚上演的《野人》，在发展话剧艺术的综合性方面，是令人瞩目

的。评论家应该充分肯定这些剧目在表现形式上的探索精神，实事求是地总结它们的经验和教训。然而，有些评论文章却试图把部分剧目在表现形式上的探索，纳入到新形式——新观念——新戏剧的逻辑之中，甚至把它作为戏剧时代特征的标志。这种观念，对创作实践的健康发展未必有益，在理论上也是片面的。对此，我想提出以下几个问题：

其一，如果把新形式看作戏剧时代特征的标志，那是不是说，像《红白喜事》、《小井胡同》这类剧作，都应该被看作是缺乏时代特征的旧东西？实际上，像《红白喜事》这样的剧作，通过生动的人物形象和人物关系，相当深刻地揭示了我们这个时代生活的某些本质方面；而且，它在创作思想和创作方法上，乃是向话剧创作中长期存在的观念化倾向发起的一次有力的冲击。这类剧作恰恰证明：用传统的表现形式也可以深刻反映新的社会生活，使剧目具有时代特征。

其二，如果把新形式看作戏剧时代特征的标志，那是不是说，80 年代的新戏剧就不应该运用国内外戏剧以往曾经运用过的一切“旧”形式？实际上，仅就近几年被标举为勇于探索新形式的部分剧目来看，其中有些表现形式（如构成主义布景、多场景、无场次的结构方式，各种象征主义手法和主观表现方法，等等），也并不是我们在 80 年代新创造的，而是从国外戏剧中借鉴来的。我们在 80 年代运用它们，而它们却是别人在 40、50 年代（甚至更早）已经运用过的。对我们来说是“新”的，对人家说来却是“旧”的。这种情况恰恰说明，我们在表现形式上的新探索。也只能以继承、借鉴为基础。

其三，如果把新形式看作戏剧时代特征的标志，有可能导致脱离剧作内容孤立地考虑形式革新，从而使形式与内容相脱离。比如，把“三一律”作为一种结构法规，乃是几百年前的传统观念。这种观念的错误就在于，脱离题材内容孤立地规定结构规

则，强制剧作家把一切题材内容纳入到划一的结构模式。否定这种观念，并不意味着否定运用“三一律”这种结构方式的实际可能性。直到今天，有些剧作家在处理某种题材内容时，也并没有拒绝这种结构方式，而且可能获得成功。近几年来，我国出现了一些多场景、无场次的剧目，并被认为是新的结构方式。如果剧本运用这种结构方式能够与题材的内部规律性相和谐、统一，当然应该得到肯定。如果剧作的题材内容可以而且适合在相对集中的场景中表现出来，而剧作者却片面追求多场景、无场次，那就可能破坏了结构美本身，也使题材的内容规律性受到损伤。

二

在戏剧艺术的创作实践中，表现形式从来不是一个孤立的问题。对形式革新的看法，作为戏剧观念的内涵之一，它也不可能是孤立的，总是与对戏剧的本质、规律、社会功能等等问题的看法联系在一起。

要注意的是，在近两年关于戏剧观念的讨论中，出现了这样一种说法：80 年代观众看戏的要求是“思考大于欣赏”。我所以在讨论“形式革新”的问题时提到这种观念，因为提出这种看法的恰恰是一些格外重视“形式革新”的同志。这并不是偶然的巧合。两者的结合点在于对戏剧艺术审美内容的忽视。

所谓“思考大于欣赏”，在理论上是不合逻辑的。观众欣赏戏剧的过程，当然包含着审美判断，包含着对艺术形象思想内涵及社会意义的理性思考。但审美判断应以审美感受为基础，理性思考应以情感体验为前提。如果把“思考”看作是欣赏过程中的理性思维活动，它与情感体验应该是相伴随着的，两者是相互作用的。由于剧作家、导演的戏剧观念不同，个人风格的差异，

有的在创作中可能偏重于唤起观众的感情体验，有的则可能更重于启迪观众的理性思考。对后者，或许可以说是“思考大于体验”。但是，无论前者怎样“大于”后者，也不应意味着丢弃后者。所谓“思考大于欣赏”，乃是把思考与欣赏并列起来，把思考看作是欣赏过程之外的东西。这种说法既可能意味着把“欣赏”看作是不用头脑的纯直觉活动，又可能意味着由于强调思考而忽视艺术欣赏的特性。两者都是不正确的。

在初次听到这种说法的时候，本来以为是一种语误，然而，有些同志已经在文章中明确提出这种说法，并把它作为一种新的戏剧观念，这就不能不引起重视。对一种新的戏剧观念提出怀疑，很可能被认为是守旧。但我感到，把一种戏剧观念概括为“思考大于欣赏”，这种说法可能是新的；但是，就这种观念的实质性内容来说，它却是旧的。我国戏剧创作长期存在着一种传统倾向，这种说法不仅不是对它的否定，反而是用新的表达方法把它合理化了。

我国戏剧长期存在一种观念是“文以载道”、“高台教化”。所谓“载道”、“教化”，所强调的都是剧目的理性内容，所重视的都是对观众的理性启迪和教育作用。否定戏剧艺术自身品格的社会功利目的，是错误的。戏剧作为一种艺术，它应该具有情感内容，具有艺术的感染力，片面强调“载道”、“教化”，忽视戏剧艺术的审美特性，否定艺术欣赏的特性，必然导致艺术感染力的丧失。长期以来，戏剧创作和演出中存在着概念化倾向，图解观念的倾向，耳提面命地向观众说教的倾向；这些倾向的主要根源正在于片面强调理性教育目的，而忽视了艺术的审美特性。由于片面强调理性内容是与观众的审美需要相悖的，很多本来热爱戏剧的观众离开了剧场。在这种情况下，提出“思考大于欣赏”的主张，并把它称之为“新观念”。它对创作可能造成的影响，着实令人忧虑。

或许，提出"思考大于欣赏"的同志，其本意并不在于肯定概念化、图解观念、说教等等倾向。而是在于强调增强剧目的"哲理性"。如果真的是这样，那么，强调"哲理性"是不是意味着忽视形象应有的情感内容？艺术家是不是应该在正常的艺术欣赏之外去宣传哲理？我想，提出这种主张的同志，和我们一样都是反对概念化的说教倾向的。但是，在今天，又有谁公开肯定这种倾向呢？问题在于，戏剧作为一种艺术，它有自身的规律性，不管是谁，如果仅仅考虑到某种理性宣传的目的，而忽视艺术自身的规律，就会有意无意地向这种倾向靠拢。宣传某种现成的政治观念和社会观念，可能走向形象图解之路；宣传剧作家个人思考的哲理，也可能殊途同归地走向这条道路。近几年来，我们曾经看到这样一些剧目，它们尽管在表现形式上有所探求，由于剧作家的出发点只是在于藉助它们宣传某种观念，而忽视艺术形象的精心塑造，特别是忽视形象所应有的情感内容，已经出现了用"新形式"图解观念的倾向。有些剧目，从演出形式上缩短与观众的距离，并让观众"参与创造"，实际上却是把观众拉近距离，面对面地进行说教，甚至强制观众"听训"。这类剧目由于过分理性化而缺乏艺术的感染力，并未能得到观众的欢迎。

三

《戏剧报》开展了关于戏剧观念的讨论，并在第3期《编后》中指出："讨论时更应把对戏剧本质的认识，戏剧自身的特性和规律，戏剧与社会、生活、政治诸方面的关系等更宏观更广泛的问题，纳入视野之内，对过去长期形成的种种违反创作规律的创作思想和方法，有所突破，对创作有所推动。"对此，我完全赞同。如果大家都承认戏剧面临危机，对与此有关的各种问题

都应该进行研讨，但却不能回避一个问题：就戏剧艺术自身来说，造成危机的根本原因是什么？我认为，“种种违反创作规律的创作思想和方法”，确实长期存在着，至今尚未彻底克服。与表现形式的问题相比，研讨创作思想和创作方法上的种种问题，无疑是更重要的，是具有根本性的。

“戏剧自身的特性和规律”，“戏剧与社会、生活、政治诸方面的关系”，这两个问题本来是有内在联系的。我们可以把前者看作是戏剧艺术的内部规律，而把后者看作是它的外部关系。那么，能不能离开戏剧的内部规律孤立地讨论它的外部关系？或者说，在讨论戏剧与社会，戏剧与政治等诸种关系问题时，能不能离开戏剧自身的特性和规律？这些问题所以是重要的，因为它们涉及到戏剧的根本性质；它究竟是一种艺术，还是仅仅把它当作政治宣传、社会宣传的工具？人们可能根据社会需要和政治需要对戏剧提出种种要求，例如各种各样的宣传任务，等等；但是，无论是这些任务的提出者，还是任务的接受者，都不能忽视一个必要的前提：戏剧是一种艺术，它有自身的特性和规律。如果丢掉这个前提，戏剧就会失去其特殊的社会价值。一部戏剧作品问世，可能要受到政治原则、社会原则的检验，但是，戏剧艺术实践提供的一条重要教训是：如果用社会原则、政治原则取代审美原则，就会导致种种违反创作规律的创作思想和方法。比如，长期存在着创作题材的“非艺术化”倾向，由于剧作者选取题材的着眼点不在于“人”（特别是人的精神生活），而在于“人的事业”，致使戏剧创作的路子狭窄，“题材撞车”的现象屡屡发生。近几年来，戏剧界的“改革题材”之风刚刚兴起，由于大都是从“要不要进行改革”、“怎样改革”这样的角度选取题材，“雷同化”的状况已经令人忧虑了。又如，我国戏剧创作中长期存在的另一个倾向是：用单一的社会学原则去解释“人”和人物形象，也就是说，只是着眼于把人放在社会关系中去把握，表

现其社会本质，而忽视对人的自然属性及心理属性的综合观察。其中，特别是由于剧作家忽视对各种人物心理特质的观察与表现，就使剧中人物只具有类的共性，而失去其活生生的个性。再如，我们的戏剧创作一向着重于体现某种社会原则，而把“人情”看作是创作的“禁区”，“人情”的淡薄妨碍了与观众的情感交流。这类问题都可以看作是违反规律的创作思想和方法的产物。

限于篇幅，我不准备对这些问题进行深入讨论。近几年间，文学界对这些问题的探讨远比戏剧界深入，因而推动了小说创作的健康发展。我认为，如果我们承认解决这些问题是振兴戏剧艺术所必须的，那么，就不应丢掉这些问题孤立地考虑表现形式的革新。原因在于：其一，把“形式革新”看得高于一切，很可能在形式探索的热潮中掩盖了这些具有根本性的问题。其二，由于忽视这些根本性问题的存在，孤立地考虑表现形式的革新，很可能在探索新形式的过程中，使这些具有根本性的倾向继续发展下去。这些，对振兴戏剧艺术都是不利的。

最后，我还想申明：我既不是否认探索新的表现形式的必要性，更不是想否定某些剧目在这方面取得的成就（这是任何人也否定不了的）。写这篇文章的目的，只是根据自己从一些评论文章中感到的问题，提出自己的看法来共同讨论。偏颇之处，恭请教正。

原载《戏剧报》1985 年第 8 期

戏剧创作与心理学

近几年来，戏剧创作和演出出现了很不景气的状况，在全国范围内话剧观众的数量锐减，广大群众（包括戏剧界的同志）对戏剧的现状表示强烈不满。来自观众的“反馈”作用，促使戏剧界开始了全面的反思：总结过去的经验教训，寻找振兴戏剧的途径。在全面反思的活跃气氛中，很多同志在研讨戏剧艺术自身规律的同时，开始重视其他学科与戏剧艺术的关系。其中，心理学与戏剧创作的关系，也在戏剧界引起了浓厚的兴趣。我个人认为，对这个课题的思索与研究，不仅是戏剧理论家的任务，也是剧作家所不应忽视的。我想针对戏剧创作与心理学关系中的几个具体问题，简括谈谈个人的看法，与剧作家们一起探讨这个有价值的课题。

“人学”与心理学

文学是“人学”，剧作家所从事的职业也是“人学”。在今天，这已是人所尽知的老生常谈。所谓“人学”，不仅意味着把观察人、研究人作为第一位的工作，而且，也应该把人物形象的塑造作为剧本创作的中心课题。然而，就近几年戏剧创作的总体情况来看，这个课题并未能很好解决。在很多剧本中存在着一个比较突出的、具有普遍性的缺陷：人物形象过于理性、干巴、概

念化。我个人感到，造成这种缺陷的重要原因之一，是剧作家们在“人学”上出了毛病。

所谓“人学”，首要的课题当然是如何正确理解现实的“人”。一般地说，任何一个现实的人都具有三种属性：生理属性、社会属性、心理属性。与它们相对应的各有专门的学科，比如，研究人的生理属性，有生理学、病理学等等；研究人的心理属性，是心理学的任务；而社会学的对象则偏重于人的社会属性。剧作家研究“人学”，就不能不和这些学科发生联系。但是，剧作家作为“人学”家，他们对人的观察、研究，虽然应该借鉴生理学、心理学、社会学的成果，但其观察、研究的范围和方法，却与其他学科有实质性的区别。其一，剧作家研究的对象是一个个活生生的单个人，其归宿则是塑造典型人物形象，他们也是活生生的“这一个”。生理学、心理学、社会学虽然也需要对单个人的做实验性的研究，但其归宿则是进行抽象概括，以得出一般性的科学结论。其二，生理学、心理学、社会学对人的观察研究，都有自己特殊的角度，它们分别着重研究人的某一种属性；剧作家则是把对象看作是一个完整的有机体，对其各种属性进行综合研究，而不能只注重某一种属性，更不应把它与其他属性割裂开来。因此，剧作家虽然应该借鉴这些学科的研究成果，但是，又不能把它们研究的范围与方法硬搬到自己的工作中来，从而抹杀戏剧创作工作的特殊性。

在我国，戏剧创作与社会学的关系一向是极为密切的，剧作家对“人学”的研究，主要是受社会学的影响。普列汉诺夫在批评“自然主义”的“实验方法”时曾经指出：“这种方法和那种被马克思称为‘自然科学的’唯物主义的观点是有着极其密切的联系的；这种唯物主义不理解：一个社会人的行动、意向、趣味和思想习惯，不可能在生理学或病理学中找到充分的说明，因为这是由社会关系所决定的。”他反对把“人”作为一个孤立

的个体来研究和描写，而主张"把它们作为伟大整体中的一部分来研究和描写"①。普列汉诺夫所反对的是着重从生理学和病理学的角度去研究人和描写人的"自然主义"的"文学"观，他强调的是社会学的角度。普列汉诺夫所强调的，与马克思关于"人的本质"的观念是一致的。马克思认为："人的本质并不是单个人所固有的抽象物。在其现实性上，它是一切社会关系的总和。"② 这种观点的实质正在于：把人放在特定时代的社会关系之中，以确定其社会的本质。马克思的观点应该是研究"人学"的指导思想，这是不容置疑的。普列汉诺夫依据这种历史唯物主义的观点，确立起现实主义文学的"人学"观，也是正确的。我国剧作家一向重视从社会学的角度观察人、描写人，重视揭示各种人物的社会本质，赋予作品以明确的社会意义。这个传统是值得珍贵的。但是，把戏剧创作中的"人学"局限为单一的社会学角度，有可能导致理论和实践的失误。在50年代，苏联和我国理论界曾出现一种观点：典型等于社会本质。从社会学的角度看来，这种观点似乎是无可厚非的。但是，从文学典型的特定内涵来说，它却是片面的。类似的理论观点对创作实践确实造成了深重影响。在有些剧作中，人物形象是按照阶级、社会地位进行分类的产物，他们虽然都具有某类本质，但却往往是没有血肉、没有个性特征的。这类剧作常常形成社会意义与审美价值的割裂，至少，它们所塑造的人物形象就是如此。

高尔基曾经说过："单靠'阶级特征'还不能烘托出一个活生生的、完整的人物，一个经过艺术加工的性格。"他认为："在每个被描写的人物身上，除了一般的阶级特点之外，还必须找出对它最有代表性，而且最后会决定他在社会上的行为的个人

① 《艺术与社会生活》，引自《没有地址的信——艺术与社会生活》，第240页。
② 《关于费尔巴哈的提纲》。

特点。”这些话包含着创作实践中的经验和教训，对我国戏剧创作也很有针对性。要塑造出活生生的、完整的人物形象，单靠“阶级特征”、“社会本质”等等，是不行的。但也不能把高尔基的这段话理解为“阶级特征”（或“社会本质”）加上“个人特点”。一个完整的人物形象，决不应是在“社会本质”之外加上某些“个人特点”，这已经是被创作实践所证实了的道理。在某一个时期，有些剧作者苦于不能跳出概念化的框框，因而采用过一种“本质”加“个性”的方法。这里所说的“个性”，指的是生理形体上的特点（或缺陷），个人爱用的口头语，以及“脾气”、“禀性”的特征：或粗鲁或温和，或豪爽或腼腆，等等。在某种社会本质之外加上这类“个人特点”，实际上等于为人物插上“个性特征”的标签，仍然不能塑造出活生生的、完整的人物形象。

戏剧创作中的人物形象塑造是一个十分复杂的课题，但它并不神秘。在这方面，很多剧作家、理论家、评论家的主张，可供我们借鉴。这里仅举几例。我国文艺评论家侯金镜在解释“文学是人学”这条定律时说过：“作为人学的一个重要内容，是研究和把握人的心理活动。”“显示了人的心理活动，才能表现人物的性格。”[①] 阿契尔在谈到剧本创作问题时说过：“心理分析似乎是对人物性格的探索，把从未探索过的特点置于我们的认识和理解范围之内。”[②] 在戏剧作品中，人物的性格只能通过自身的行动显示出来，但是，正像贝克所说：“人物的行为必须从他的‘动机’产生出来。行为的动机是根本、是基础”。[③] 引述这些观点至少可以给我们一点启示：剧本中的“性格刻画”与“心理

① 侯金镜：《侯金镜文艺评论选集》，人民文学出版社 1979 年版，第 11 页。

② 阿契尔［英］：《剧作法》，吴钧燮、聂文杞译，中国戏剧出版社 1964 年版，第 297 页。

③ 贝克［美］：《戏剧技巧》，余上沅译，中国戏剧出版社 1985 年版，第 7 章。

分析”是不可分割的。莎士比亚通过马克白斯谋杀邓肯王前后心理活动的分析，完成了性格的塑造。易卜生在塑造娜拉的性格时，也是通过她在离家出走之前心理历程的分析。奥尼尔在《安娜·克里斯蒂》、《天边外》等剧作中，通过不同的心理分析方法，展现了几个人物（安娜·克里斯蒂、布克、琼斯等）的性格。在这些剧作中，如果我们不能准确把握这些人物的心理活动及其历程，也就不可能理解他们的性格特征。

在心理学中，“个性概念的含义是对作为整体的个人的研究”①。这个定义也基本适合于戏剧创作中的“人学”。如果说，戏剧创作中的“人学”不仅涉及到心理学，也不能离开社会学，那么，我们从社会学的角度只能把握人的社会本质，而个性则属于心理学的范畴。我认为，现实主义的“人学”应该是“社会学”与“心理学”的统一。每个人都生活在一定的社会关系之中，在社会关系的总体中，每个人都会具有某一类人的共同本质。但是，每个人作为一个特殊的个体，都会具有独特的心理特质，从而使“这一个”与其他人区别开来。只有当剧作家充分揭示出个别人物所特有的心理内容时，才会有活生生的个性。从这个意义上说，如果说现实主义戏剧创作的中心是“人学”，那么，戏剧创作中的现实主义深化，实质上应该是“人学”的深化，其中最重要的课题，则是心理学的深化。

当然，我们并不主张把人物从社会环境中孤立出来，也不赞成离开社会学的原则孤立地探讨某个人物内心世界，甚至把人的心理世界看作是与世隔绝的神秘王国。把社会学与心理学的统一，看作是现实主义“人学”的基础，对剧作家提出的要求是很高的。至少，这里有两个实践性的问题：其一，剧作家在研究、把握人物特有的心理内容时，既要充分重视他（或她）的

---

① 查普林、克拉威克［美］：《心理学的体系和理论》（下册），林芳译，商务印书馆 1983 年版，第 215 页。

心理特质，重视形成这种心理特质的个人的特殊原因，又不能忽视形成它的社会原因——社会环境对个人心理的影响作用。其二，能够通过人物特有的心理内容，揭示社会环境的某些本质方面。我想，如果剧作家能够在创作实践中正确解决这些课题，也就可以塑造出“典型环境中的典型性格”。顺便说一句，把“典型环境中的典型性格”这一现实主义原则，仅仅归之于社会学的原则，甚至认为它与心理学毫不相关，这种观念是不科学的。这种观念对创作实践的危害不能低估。

在这里，我只是在一般的意义上说明“人学”与心理学的关系，强调心理学对解决性格塑造问题的重要意义。要真正解决戏剧创作与心理学的关系，还需要涉及到有关性格塑造本身的很多具体问题。

行动与心理动机

布拉德雷在讨论莎士比亚悲剧的实质时说：“如果说他的兴趣只是在于性格，或者只是属于心理方面，那将是大错特错，因为他是彻底注意戏剧性的东西的。”这里所说的“戏剧性的东西”，主要是指“行动”。正像布拉德雷所指出：莎士比亚决不让自己“仅仅注意跟行动无关的性格”。[①] 实际上，在戏剧中，人物的性格主要是通过自身的行动显示出来的，如果在剧本中“性格”与“行动”无关，也就没有真正的戏剧价值。但是，如果把“戏剧性”仅仅理解为“行动”本身，那也是片面的。真正的“戏剧性”，总是包含着“行动”与“心理”的因果联系。离开“心理”孤立地讲“行动”，往往把“戏剧性”理解为纯

① 《莎士比亚评论汇编》（下），中国科学出版社1981年版，第26页。

外部的东西。德国剧作家、戏剧理论家弗莱塔克指出："行动和激烈的感情活动本身并不具有戏剧性。戏剧艺术的任务并非表现一种激情本身，而是表现一种导致行动的激情；戏剧艺术的任务并非表现一个事件本身，而是表现事件对人们心灵的影响。""所谓戏剧性，就是那些强烈的、凝结成意志和行动的内心活动，那些由一种行动激起的内心活动"①。这里所强调的是：不能离开人物的内心活动孤立地强调行动。

戏剧中人物的每一行动，都应有特定的心理内容为其内动力。只表现人物的行动，而忽视对人物心理内容的把握与揭示，将使人物失去内在的基础，它的真实性和艺术感染力、说服力，都将受到损伤。

促使人物行动的内动力——人物的心理活动内容，是剧作家在塑造人物形象时应该着力开掘的，同时也是一个十分复杂的课题。现代心理学形成了众多流派，各自从不同的方面和角度去研究人的心理现象，它们的理论对剧作家都有不同程度的影响。在今天看来，戏剧创作中对人物心理内容的把握与开掘，各有不同的重点，或曰不同的倾向：

其一，强调人物心理过程的理性因素，特别是强调"自觉意志"的作用。法国戏剧理论家布伦退尔曾经说过：戏剧表现"人类意志的发展，克服天命、命运或环境所造成的对意志的障碍"。他在解释"意志"的含义时说："立定一个目的，导使一切都趋向它，努力使一切和它一致，这就是所谓'意志'。"他要求剧作家表现"意志争取达到目标的场面"。（《戏剧的规律》）他把自觉意志看作是戏剧所表现的基础，所强调的是剧中人物行动的目的性、自觉性和坚定性。著名的"意志冲突"论也正是建立在自觉意志的基础上。在为改变自己的命运和与社会

① 弗莱塔克［德］：《论戏剧情节》，张玉书译，上海译文出版社 1981 年版，第 10 页。

环境的抗争中，人自觉地立定目的，并采取积极的行动以实现既定的目的，在这种情况下，行动的内动力是“自觉”的，是受理性支配的。研究易卜生《玩偶之家》中的娜拉和《人民公敌》中斯多克芒的行动的内动力，都可以看到“自觉意志”在发挥作用。自觉意志不仅赋予人物的行动以理性色彩，而且，也使它更具有社会意义。

其二，强调人物心理过程中的非理性因素。劳逊在谈到现代戏剧时说过：心理学研究的进展“影响了戏剧”，“试以现代戏剧和以前任何时代的戏剧相比，现代戏剧显然是更少强调自觉意志，在这里我的意思是说，现代戏剧研究性格时并不是主要地从树立一个目标和努力朝着它前进这个观点出发的，他们是从情绪的趋向、潜意识的决定作用、心理的影响等观点出发的。”这种趋向始自自然主义戏剧，在象征主义、表现主义、超现实主义等等戏剧流派中又大大发展了。左拉自己曾经说过：“我选择的人物没有自由意志而完全被神经和血质控制着。他们生活中的每个行动都由他们的情欲的命运所支配。”（《特雷丝·拉甘》序）现代派戏剧深受弗洛依德精神分析心理学的影响，这种心理学是从生理学、病理学的角度观察的人心理。在现代派戏剧中，情欲、本能冲动、潜意识，等等，被广泛运用着，成为人物行动的基本内动力。

如果说，现代派戏剧把非理性的情欲、本能冲动、潜意识作为人物行动的内动力，那么，这种倾向的发展是有深刻的社会根源的。在19世纪末和本世纪初到二次大战前后，西方资本主义社会的严重危机，社会的动乱，战争阴影的威胁以及它带来的灾难，使得很多人对传统的理性产生怀疑。法国新小说派的代表阿兰·罗伯—葛里叶说过：“对于神圣的旧世界及其步后尘的19世纪的理性主义秩序所宣扬的种种固定不变的意义，我们不再信奉了。”荒诞派戏剧家阿尔比也说：“这个世界所以毫无意义，

是因为人为了自己的‘幻想’而建立起来的道德、宗教、政治和社会种种结构都已经崩溃了。”否定现存社会，否定传统理性的意义，根本怀疑“自觉意志”的作用，甚至认为人不能按照意志进行有意义的社会活动，这就使他们离开社会对心理的制约，深入到个人心理世界的最底层，从而对情欲、本能冲动、潜意识等等心理内容发生浓厚兴趣。这种情况曾经引起很多评论家的批评。前面已经指出，普列汉诺夫断言左拉的“实验方法”对于从艺术上研究和描绘伟大的社会运动是没有用处的，他认为，这种方法的错误就在于：试图在生理学或病理学中寻求人的行动的本源。1894 年，布伦退尔针对当时戏剧创作的倾向抱怨说：“意志的威力正在削弱、松弛、瓦解”。劳逊曾经指出：在 19 世纪末，“易卜生悲悼着意志的死亡”，他面对戏剧的状况不无忧虑地说：“世界正在跨入一个史无前例的战争和破坏的时代。在形势日益危急的日子里，戏剧能作些什么贡献呢？……难道它只能灰心丧气地、毫无真正的悲剧所应有的希望和热情说：人的意志已经萎缩，他们的创建‘极为重要的事业’的能力已经移用到制造暴行和混乱上面去了么？”至于我国戏剧界，在相当长的一个时期内，对现代派戏剧的这种倾向是完全否定的。

强调“自觉意志”的作用，着力表现人在“自觉意志”支配下行动的目的性、自觉性和坚定性，一向是我国戏剧创作的重要传统。而且，我们又往往从社会学的角度去解释“自觉意志”的内容，剧中人物往往根据阶级、集团的共同意志去行动，所谓“自觉意志”也融入共同意志的范畴，因而，就往往导致“戏剧冲突”等于“意志冲突”等于“社会性冲突”这样一个逻辑。按照这个逻辑，戏剧冲突中的“对立面人物”，各自的“自觉意志”都是阶级、集团、社会势力的共同意志的“代表”，这种冲突的直接内容也就是阶级、集团、社会势力之间的社会性冲突。在这种冲突中，人物只是按照“自觉意志”——“共同意志”

去行动，去与对立面进行冲突，因而，人物的个性往往消融在“共同意志”的原则之中。这样，很多剧作中的人物显得过于理性，他们的心理内容显得过于简单，失去其内在的丰富性。

我感到，如果承认人的心理内容及其过程是丰富的、复杂的，那么，在戏剧创作中只重视情欲、本能冲动、潜意识等等因素，是片面的；相反，如果根本否定这些非理性因素，试图把复杂的心理内容净化为单一的“自觉意志”，甚至抽掉“自觉意志”形成的复杂过程，也是片面的。人的心理本来就包含着理性和非理性的诸多因素，心理过程也包括认识（感觉、知觉、记忆、思维等）、情感（与情绪相联系）、意志的交互作用。这些因素在个别人身上形成鲜明的特征，从而构成与其他人相区别的特殊的心理世界。戏剧创作的实践证明，如果不表现人物形成“自觉意志”的认识过程，特别是忽视情感这种因素对意志的作用与反作用，也就很难塑造出血肉丰满的人物形象。

弗莱塔克说过：“因为戏剧艺术表现的是人，人的内心如何向外发生作用，或者如何受到外界的影响，所以它必然利用一些手段，使听众明白人的本性的这些过程。”他认为：“所谓戏剧性，就是那些强烈的、凝结成意志和行动的内心活动，那些由一种行动所激起的内心活动；也就是一个人从萌生一种感觉到发生激烈的欲望和行动所经历的内心过程，以及由于自己的或别人的行动所引起的影响”①。这种说法，既符合人的心理活动的规律性，也符合戏剧作品中人物行动的潜在逻辑。那么，在强调认识、情感、意志的交互作用时，是否就意味着把“本能冲动”、“潜意识”等等看作是戏剧创作的“禁区”？我觉得，把这些非理性因素看作是人的心理活动和行动的基本动力，把它们作为人

① 弗莱塔克［德］：《论戏剧情节》，张玉书译，上海译文出版社1981年版。

物心理世界的全部内容，至少是我们难于接受的。在我们看来，人毕竟是理性的动物。弗洛依德的精神分析方法运用于精神病者的临床实验，可能是有效的。即使这种分析方法，也是靠患者的自由联想，以使其从潜意识领域进入意识领域。何况，我们戏剧中的人物大都是正常人，他们不可能完全被本能冲动、潜意识所统治。不过，把它们看作是戏剧创作不能触及的“禁区”，也是不必要的。如果我们把“本能冲动”、“潜意识”等等非理性因素，纳入到认识、情感、意志的心理过程中去，就有可能向人物心理世界的底层深入。我们可以把“潜意识”看作是没有意识到的心理活动，它往往潜藏在心灵深处，暗中参与意识活动。把“潜意识”仅仅理解为“性的本能冲动”，是片面的。实际上，它可能包含着社会的影响及其给人造成的创伤的心理积淀。它由于受某种客观力量的刺激，涌发出来，与人的意识活动相互作用，也可能揭示出社会环境对人的影响。表现主义戏剧更重视人物潜意识的外现。奥尼尔在《琼斯皇》中，凭藉对人物心理的透视力，洞察和把握住琼斯的生活经历、白人社会的环境为其心理打上的深重烙印，把潜意识通过多种象征手法具象化，让我们通过人物潜意识之流，洞察到人物的社会本质。事实上，很多现实主义剧作家也并不是完全否定人物的非理性因素。马克白斯在路遇女巫的时候，本能冲动、潜意识被女巫的预言激发出来，它们与理性的思考相生相克，构成了人物心理动机的复杂性。在主人公贯串全剧的内心冲突中，就包含着理性与非理性的冲突。阿瑟·密勒的《推销员之死》中，老推销员威利在酒店里听到长子比夫极不尊重的话语，也是搅起了潜藏心底的积淀，由本能冲动引起了对一段往事的回忆，从而成为他决定自杀的内动力。类似的例证，不需多举。

情境心理学

早在18世纪，法国美学家狄德罗就把情境看作是戏剧作品的基础。在戏剧理论发展的一段相当长的时间内，人们对“戏剧的实质”这一问题展开了热烈的争鸣，“冲突”说一时居于压倒优势，情境的重要性似乎也被这种理论所淹没。但是，只要人们认真分析一部戏剧作品，无论是分析其中的戏剧冲突、情节的构思与处理，还是分析作品中的性格塑造，都不可能不涉及到情境。到本世纪70年代，英国戏剧理论家马丁·艾思林在讨论“戏剧的本质”时说：“戏剧不仅是人类的真实行为最具体的（即最少抽象的）艺术的模仿，它也是我们用以想象人的各种境况的最具体的形式。”他还说：“马克思主义者贝托特·布莱希特，也认为戏剧是一种科学的方法，剧院是检验人类在特定情境下的行为的实验室。大多数这类戏剧的前提是：‘如果……，事情会怎样？’”① 从这个角度去解释“戏剧的本质”，是很有道理的。

剧作家对人物心理世界的分析，从来不是抽象的。其一，他分析的对象是一个个具体的人物；其二，他总是把具体人物放在特定情境中去进行分析。小仲马在谈到剧作家的工作时说：“剧作家在设想一个情境时，他应该问自己三个问题：在这个情况下我该做些什么事？别人将会做些什么事？什么事是应该做的？谁不觉得这种分析是必要的，谁就应该放弃戏剧，因为他将永远不

① 马丁·艾思林［英］：《戏剧剖析》，罗婉华译，中国戏剧出版社1981年版，第14页。

会成为一个剧作家。”[①] 这种分析之所以是重要的，是因为在剧本中人物的行动总是与情境联系在一起。在戏剧创作中，剧作家所处理的既不是没有情境的人物，也不是没有人物的情境。所谓“行动”，指的总是特定人物在特定情境中特有的行动。不过，我们对马丁·艾思林和小仲马的这些话，还可以做一点补充。如果说，剧作家总是把自己的人物放在特定情境中进行实验，以检验他的行为；那么，这种实验的重心仍然是心理分析，即分析人物在特定情境中特有的心理动机。前面，我们把心理动机看作是行动的内动力，而情境则是一种外在的刺激力与推动力。情境对具体人物的影响，首先是推动他产生心理活动，并形成特有的心理动机。岩崎昶在分析黑泽明的电影作品时说：“他是要把人放在试验管中，给予一定的条件和一定的刺激，以测定他的反应。”[②] 这里所说的“试验管”就是情境，所谓“测定他的反应”，首先则是“心理反应”。情境——心理动机——行动，这是贯串剧本中的因果性链条。在大部分剧作中，都可以看到这样的因果逻辑：特定的时空背景、事件与人物关系的相互作用，构成了特定的情境；情境作为一种刺激力和推动力作用于人物的内心，使人物经历一次心理活动过程，形成特有的心理动机；心理动机作为内动力，从而形成某种行动。

正因为如此，我们可以把剧作家对人物心理的分析与表现，称之为“情境心理学”。无疑，对剧作家说来，研究这门学问，掌握它的奥秘，是一个具有实践价值的重要课题。

我们已故的戏剧理论家顾仲彝在谈到剧作家分析人物性格的方法时指出，对每一个人物的分析都应该把握住三个方面：人物的社会性方面，性格心理方面，形体外貌方面。他认为，剧作家

① 转引自劳逊的《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，第 222 页。

② 岩崎昶[日]:《日本电影史》,陈笃忱译,中国电影出版社 1963 年版,第 251 页。

对人物性格心理方面的分析应该涉及到诸多因素："倾向性（他的世界观、人生观）、气质（情绪兴奋的速度和强度）、兴趣（注意、愿望、理想）、情感（热情和冷淡）、意志（坚强和软弱）、能力（理智、智慧、天资）、想象（丰富和贫乏；或幻想、空想）等"[①]。把这些方面进行综合分析，对把握人物的心理特质当然有参考价值。正像顾仲彝先生自己所说："如果为了创造一个人物把上面表格中的每一项填得满满的，也不见得一定能创造出一个生动真实的人物来。"剧作家要塑造一个有血有肉的人物形象，应该对人物心理的各种因素进行详细构思；但它们也只能是创作的素材。任何一个活生生的人物的心理内涵，都不是简单的心理配方。这些心理因素的构想，可能会使人物形象在头脑中逐渐"活"起来。可是，在剧作家头脑中真正"活"起来的人物，却不可能离开"情境"。在剧作家对人物心理因素进行构想的过程中，应该按照"情境心理学"的要求，为人物假想各种各样的情境，并进一步检验自己是否能够把握人物在情境中特有的心理活动内容，以及由此引起的特有的行动。也就是在这个过程中，人物性格的把握，与情境的构思，将会逐步完成。

一个剧本的创作，可能始于对人物和情境的构思。要保证创作的成功，剧作家还必须在积累生活素材时，把功夫用于对各种人物心理的洞察与体验，特别是应该注意对各种人物在不同境况中的心理内容及其变化的洞察与体验。这是积累生活素材的着重点。剧作家有了这方面的丰富积累，再加上不断地进行小仲马所说的那种假想与训练，才可能为创作出好的剧本打下坚实的基础。

剧本中人物的真实性和艺术的说服力，也往往与"情境心

---

① 顾仲彝：《编剧理论与技巧》，中国戏剧出版社 1981 年版，第 297 页。

理学”有着联系。普希金说得好：“在假定情境中热情的真实和情感的逼真，这就是我们的智慧所要求于剧作家的东西。”在剧本中，真实性主要体现在人物身上。人物是否真实，又要根据“情境”——“心理动机”——“行动”这样一个因果性链条去判断。人物的行动受心理动机的支配，而特有的心理动机又是性格与情境交互作用的产物。如果人物的行动具有心理的必然性，而人物的心理动机又符合性格在特定情境中的逻辑性，它也就是真实的。观众对这样的人物，经过“设身处境”的体验，能够产生共鸣。这样的人物才具有艺术的说服力。

认真研究情境对人物心理和行动的影响，往往又会进入“社会心理学”的范畴。有人说：“社会心理学是心理学的一个分支，研究个人行为如何受他人影响。”① 安德列耶娃则认为：“社会心理学的主要任务是揭示个性‘交织’在社会现实结构中的具体机制。这项任务之所以必要，乃是为了要搞清社会条件对人的活动所起作用的后果如何。”② 情境的重要构成因素是人物关系，“关系”意味着人与人的交往及相互影响。这种交往与影响对人物的心理——行动的作用是很大的。问题在于，应该怎样理解剧本中的“人物关系”。从社会学的角度来说，人与人之间的关系是“社会关系”，一般地说，在这种关系中，人相互之间的关系都是非“个性”的。马克思在论述社会关系的实质时说过：“这不是个人和个人的关系，而是工人和资本家、农民和地主的关系。”但是，抽去社会关系中活生生的个性色彩，对其进行抽象，以揭示其本质，这只是社会学的方法。社会学的方法并

① 查普林、克拉威克［美］：《心理学的体系和理论》，林芳译，商务印书馆1983年版，第306页。

② 安德列那娃［苏］：《社会心理学》，李钊译，上海翻译出版公司1984年版，第69页。

不等于戏剧创作的方法。戏剧创作也不能简单地依据社会学对某种社会关系本质的概括，直接构成人物关系。在戏剧创作中，构成情境因素的人物关系，当然指的是个人与个人的关系，个人与个人的交往及相互影响。它只能通过个人与个人的关系，揭示社会关系的某些本质方面。有些社会心理学著作，把这种关系称之为“人际关系”或“个性心理关系”。后者，所强调的正是在人与人的交往中，个人的心理特质给予对方的生动的影响。在戏剧创作中，可以把构成情境的这种人物关系，称之为“个性关系”——人们常说的“性格关系”。我个人认为：个性关系乃是构成戏剧情境的的最有艺术活力的要素。研究这种关系及其作用，至少可以帮助我们的戏剧创作从把人物关系抽象化（只是一般的“社会关系”）的倾向中解放出来。

“情境心理学”，是剧作家应该重视的一个特殊的学科。顺便说一句，它也是关系到表演艺术的重要课题。限于篇幅，我只是简括提到与它有关的几个具体问题，并未能详加讨论。如果我们承认，戏剧创作需要“人学”的深化，那么，对这个学科的开拓，会有助于创作水平的提高。

原载《剧本》1985 年第 8 期

解放创作思想　开阔艺术视野

——略谈李渔“一人一事”

在中国古典戏曲理论著作中，李渔《闲情偶寄》中的剧论部分，是很值得重视的。这一部分的内容相当丰富，它涉及到戏剧创作、导表演艺术、演员训练、音乐以及戏曲的社会功能等等问题，而且，他对某些问题的论述，也不乏真知灼见。他的戏剧观念作为中国古典理论的遗产，成为后进理论家们研究的对象。我们对任何遗产都应进行科学分析，以戏剧创作的实践为依据，以戏剧艺术的客观规律为准绳，继承其符合艺术规律的部分，扬弃已经实践证明是不正确的东西。否定继承遗产的必要性，采取虚无主义态度，是错误的。把遗产中的一切东西都看作是不容置疑的真理，同样是错误的。实践已经证明，对古典戏曲理论中的某些观点主张不进行认真分析，甚至对其中某些片面性、绝对化的主张也盲目继承，并用它去指导今天的实践，对戏曲艺术的健康发展是有害无益的。

有关戏剧结构的主张，是李渔剧论中引人注目的部分。他在研究剧本结构的原则时，有一个出发点：“传奇之设，专为登场”[1]。也就是说，他并不把剧本看作可以只供阅读的“案头”文学，而是注重剧本的戏剧（演出）价值。这种看法是正确的。正是从剧本作为“戏剧作品”的特性出发，探讨有关结构的一些原则，从而提出“立主脑”、“脱窠臼”、“密针线”、“减头绪”、“戒荒唐”等一系列主张。仅从这些主张来看，乃是对王

骥德《曲律》中“论戏剧”部分主要观点的继承和发挥。王骥德的主张是:“勿落套,勿不经;勿太蔓,蔓则易懈而优人多删削;勿太促,促则气迫而节奏不畅达;毋令一人无着落,毋令一折不照应。”从舞台演出的要求来看,王骥德和李渔的这些主张都有其合理处。对此,有很多理论家都曾有过介绍和分析,我不想重复。我想指出的是,如果说李渔的上述主张是对王骥德观点的继承和发挥,那么,他所发挥的内容中都包含着一个值得注意的问题:原本是合理的主张,在发挥时却把它引向极端,因而也就走向了反面。从“立主脑”、“减头绪”引申出来的“一人一事”论,就是一个突出的例证。

长期以来,人们对李渔的“立主脑”这一概念的含义,并没有统一的看法。有人把它理解为“剧本的主题思想”,有人认为它是戏剧作家构思中确立的“主要事件和主要矛盾”,有人则把它与李渔本人一再强调的“一人一事”联系在一起。人们所以对这个概念的内涵有不同的解释,主要是因为李渔提出这一概念时对它的解释就不够明确。他指出:“主脑非他,即作者立言之本意也。”同时,他又说:“此一人一事,即作传奇之主脑也。”根据前一句话,人们当然有理由把“主脑”理解为剧本的“立意”,把它直接看作是剧本的“主题思想”,也不无道理。在我看来,把“立主脑”解释为“主题思想”,恐怕并非是李渔的“本意”。他提出这一概念,是与“减头绪”的主张相联系的,主要是对剧本结构的具体要求:“始终无二事,贯串只一人”。李渔不仅把“主脑”直接解释为“一人一事”,而且还指出:“后人作传奇,但知为一人而作,不知为一事而作,尽此一人所行之事,逐节铺陈,有如散金碎玉。”他把这种情况当作不符合结构原则的倾向性问题,其态度是否定的。问题在于:把写“一人一事”作为一种结构原则,是可取的吗?

我们当然不能把“只写一人”简单地理解为只能写“独角

戏”，也不能把“只写一事”简单地理解为：每个剧作只能有一个事件。黑格尔曾经说过：在戏剧艺术中，“由于剧中人物不是以纯然抒情的孤独的个人身份表现自己，而是若干人在一起通过性格和目的的矛盾，彼此发生一定的关系，正是这种关系形成了他们的戏剧性存在的基础”，这条规律既符合话剧艺术，也符合戏曲艺术。同时，在戏剧作品中，情节中的事件也并不是孤立的现象，每个事件都有其因与果，戏剧情节正包含着事件之间的因果联系。李渔在解释“一人一事”的含义时，也说明了这一规律。他指出：

> 一本戏中，有无数人名，究竟俱属陪宾，原其初心，止为一人而设。即此一人一身，自始至终，离合悲欢，中具无限情由、无穷关目，究竟俱属衍文，原其初心，又止为一事而设。

从这里可以看出李渔提出“一人一事”的原则，其实质在于：一部剧作中虽有很多人物，但必须有一个作为中心人物，其他只能是他的“陪宾”；剧本中必须有一个“中心事件”，其它均为“衍文”。有人认为：李渔把“一人一事”作为戏曲剧本结构的原则，有其合理性。因为，剧作家按照这个原则结构剧本，情节线索单纯，容易实现结构的完整性与统一性。问题在于，把它作为处理剧本结构的一种可行的方式，是一回事；把它作为戏剧结构的普遍性原则，甚至把它变成剧作家必须遵守的法规，则是另一回事。

事实上，李渔关于戏剧结构的观念，不仅对戏曲创作有深重影响，被某些人当作不应违背的法规；而且，有些同志也把它作为话剧创作的一个框子。有人在评价一部剧作时，往往要看它是否有一个“中心人物”，是否有贯串全剧的“中心事件”，符合

这些标准者就予以肯定，不符合者就予以否定。比如，老舍的《茶馆》写完之后，有人认为它“故事性不强”，建议以康顺子的遭遇和康大力参加革命为主线去发展剧情，并认为：这样修改，可以使剧本“更像戏剧”。老舍拒绝了这种建议，他指出：如果按照这种意见修改剧本，就难以实现“葬送三个时代”的意图，《茶馆》也就垮台了。这件事很值得深思。它可以表明，把“中心人物”、“中心事件”作为戏剧结构的框子，已经形成一种具有普遍性的传统观念。这种观念对剧作家的束缚也不能低估。由于工作的关系，我接触过不少中青年剧作者，也常常听到这些同志诉说创作中的苦恼：手头有生动的素材，但是“结构”不成剧本。我问他们：为什么？回答往往是：找不到“中心事件”。与此同时，我也常常看到创作实践中的一种倾向：剧作者经过苦思苦想之后，剧本写成了，他确实找到了一个贯穿全剧的“中心事件”。但是，剧本给人的印象却往往是一般化、雷同化。原因之一就在于：当那个“中心事件”成为剧本的骨架以后，原有的具有艺术活力的生活素材都被舍弃了，取而代之的是老一套的情节内容。这种情况提醒我们，尽管李渔关于“一人一事”的主张，可以作为处理戏剧结构的一种方式；但是，如果把它扩展为一种普遍性的法规，对戏剧创作实践却是有害的。

有关戏剧创作的任何理论主张，都应该经受创作实践的检验。李渔的“一人一事”论，并非没有实践的依据。比如，他在论述这种主张时，曾经以古典戏剧剧本“荆”、“刘”、“拜”、“杀”作为典型例证。我们还可以从大量古典戏曲剧目中找到更多的例证。然而，我们同样也可以从中找到相反的例证。最能说明问题的是李渔本人的创作实践。他曾写过不少剧本，其中有一部剧名为《蜃中楼》，乃是根据“柳毅传书”、“张羽煮海”两个传说故事编写的。有人在评点此剧时指出：“传书煮海本二事。惟龙女同，龙宫亦同。故笠翁先生合其奇而传之。”这个例

证至少可以说明，他自己也并不总是受“一人一事”的约束。除此以外，在拙作《论戏剧性》中，曾经列举几部不符合“一人一事”结构框子的剧目，诸如，戏曲剧本《群英会》，话剧剧本《日出》、《上海屋檐下》、《茶馆》等等，都可以看作是对这个框子的否定。如果我们把视野稍稍放宽一些，就会发现，中外戏剧作品的结构方式是丰富多样的，那些非“一人一事”的剧作，也并非一种模式。有些是“并列交错”式的，亦即：剧本中的人物很多，但却没有突出的中心人物，甚至也没有“主”“宾”之分，几个人物都有自己的行动线，其中也没有“中心事件”，而是构成众多并列的线索交错发展的结构方式。像《日出》、《上海屋檐下》等等，基本都属于此类。同时，有些剧本则是“链条”式的结构，亦即：它们可能有主要人物，但却不存在贯穿全剧的“中心事件”，而是在每一幕（或场）都有相对独立的事件，它们就像链条的一个个相互扣接的“链环”，构成统一的情节。像中国话剧剧目《蔡文姬》、《陈毅市长》，美国剧作家奥达茨的《等待勒夫梯》，英国剧作家高尔斯华绥的《逃亡》，基本都属于此类。《茶馆》也并非属于“一人一事”的结构方式，它显得更为复杂一些，也可以说兼有这两者的特点。

在剧本中，结构是形式因素，剧本的题材内容必须通过与之相和谐的形式得到艺术的体现。因此，它在创作过程中居于十分重要的地位。剧本结构的基本任务是组织人物的行动，使它具有完整性和统一性。至于实现统一性的方式，却是多种多样的。剧作家选取哪种结构方式，应该受特定题材内容的制约。把各种各样的题材内容都纳入某种一成不变的结构模式，只能是削足适履。针对这类问题，理论家的任务主要在于认真研究丰富的实践经验，从中总结出一些规律性的东西，而不是主观制定某种一成不变的规则。亚里斯多德在《诗学》中也曾说到有关编剧理论的问题。但是，正如阿契尔所说：“亚里斯多德本人与其说是把

雅典的剧作家的实践加以教条化，还不如说他只是把这些实践加以分析、归类而从中归纳出一般的经验而已。他不说‘你必须如何如何’，而宁肯说‘你最好如何如何’。”（《剧作法》第4页）像“结构方式”这类具体形式问题，如果不联系剧本特定的题材内容，就连“你最好如何如何”这类说法，也不一定是可取的。

李渔的《闲情偶寄》写于17世纪。当时，法国剧坛正处于古典主义居统治地位时期，布瓦洛在《诗的艺术》中对剧本结构也曾提出严格要求：“我们要求艺术地布置剧情发展；要用一地，一天内完成的一个故事，从头到尾维持着舞台的充实。”这就是有名的古典主义法规——“三一律”。中国戏曲艺术，从其诞生的那天起就摆脱舞台固定空间和延续时间的限制，创造了以虚拟动作为基础的虚拟空间与虚拟时间。因此，法国古典主义对剧情的时间、空间的规定，对中国戏曲是毫无意义的。中国戏曲理论中也从来没有类似的主张。可是布瓦洛提出用“一个故事”贯串全剧的主张，与李渔“一人一事”的主张却是遥相呼应。我不想把两者详加对比，以考察它们的同异性。有人认为：李渔和布瓦洛等人“站立在人自身发展的同一历史时期，站立在同一艺术领域里，因此又有不少共同语言。”（见《戏剧理论史稿》第235页）我也不想全面论证他们在哪些方面确实有共同语言，这是一个十分复杂的课题。举世皆知，古典主义戏剧的特点之一是重“理论规范”。布瓦洛对戏剧创作提出很多要求，都通过“法兰西学士院”这一官方机构而具有法规的性质。因此，它的“三一律”对当时和后世的影响相当深重。在当时，高乃依的《熙德》由于触犯了“三一律”法规而受到批评，他不得不一再为自己辩解。到了18世纪，歌德还在大声疾呼“三一律”对他“犹如地狱般的可怕”，是“想象力的沉重桎梏”。尽管如此，这条法规毕竟很快就被冲破了。中国戏曲并没有一个“古典主义

时期”，我们也没有必要按照欧洲戏剧史的分期，在中国寻找对应年代。一个明显的事实是：李渔也生活在封建君主专制时代，中国封建社会在各个领域都更重“理性规范”，他也不可避免地受到这种统治观念的影响。但是，李渔只不过是一个普通文人，“一人一事”论也只是他个人的主张，本来并不具有“法规”的性质。尽管如此，他的这种主张却被后世代代因袭，而形成一个长期流行的传统观念，其影响甚至扩展到本世纪兴起的话剧创作。这种情况启示我们：在我国戏剧（戏曲、话剧等）理论界，真正解放思想，用科学的态度和方法分析各种传统观念，认真研讨戏剧艺术的规律，乃是一项迫急的任务。这里涉及的课题十分广泛。比如，应该怎样理解“文以载道”、“高台教化”这类传统观念？戏剧创作中“图解政治”的概念化倾向所以长期存在，难于克服，是否与片面强调这类观念而忽视艺术规律有关？再如，应该怎样理解中国戏曲创作中的所谓“叙事性”传统？应该怎样看待“叙事性”与“戏剧性”的关系？等等。对待这类问题，都有深入研讨的必要。限于篇幅，本文对这些问题不可能逐一进行讨论。

否定把“三一律”作为一种法规，并不等于否定它作为戏剧结构的一种可行方式。直至今天，有些剧作家仍然不拒绝这种方式，并创作出不少佳作。同样，我们反对把“一人一事”作为戏剧结构的普遍性原则，也并不意味着否定把它作为一种结构方式的合理性。无论是戏曲，还是话剧，都是如此。我只想强调一点，研究规律和制定规则（法规）是有区别的。依据片面的实践经验，制定出“必须如何如何”这类规则，乃是戏剧理论上教条主义的表现，在任何时候都应加以反对。

最后，我还想说明，李渔提出“一人一事”的主张，如果说确有片面的实践根据，它主要限定在某种题材的范围之内。在今天，我们的剧作家面对的是广阔无垠的现实世界，在创作中往

往要处理错综复杂的社会关系，他们的重要课题是深刻展现当代人丰富复杂的内心世界；在这种情况下，“一人一事”这类创作上的成规，对剧作家的束缚就显得更为突出。我们的剧作家应该不断探索反映现实生活的多种途径和剧作的多种结构方式，理论家则应认真总结实践提供的新经验和新问题，以推动戏剧创作的发展。

原载《新剧本》1985年第3期

人物形象与“人学观”

现实主义的“人学观”

什么叫现实主义？现实主义同其它流派在创作方法上的区别到底是什么？某一种流派，某一种创作方法，本身都包含一种表现手法及特点。现实主义有它自己的表现手法，表现主义也有它的表现手法，流派及它的创作方法当然包含着这种因素。但是我的看法是，流派和创作方法决不是表现手法的总和。如果把一种流派、一种创作方法看成是某些表现方法的组合，这是不对的，至少是不全面的。各种各样的创作方法、各种各样的流派，它们当中的界限，中心问题是两个：一个问题是真实观，就是对真实到底怎么理解。现实主义更强调客观的真实，浪漫主义更强调主观的真实。在浪漫主义看来，理想的东西才是真实的。所谓理想，是主观的东西，即我认为这是真实的。表现主义也有自己的真实观，它认为个别的现象是毫无意义的，最有意义的是永恒的东西、永恒的品质。各自对真实的理解是很不一样的。

另一中心问题是“人学观”。所谓“人学观”，也就是塑造人物形象的原则和方法。根据什么原则去塑造形象？塑造人物形象的主要方法是什么？其中最重要的就是怎么理解人。我着重谈谈这个问题。

有人认为要从表现手法这个角度去看，我觉得看不清楚。但要从“人学观”的角度去看，有些问题就很好理解了。如果从“人学观”这个角度来说，《老妇还乡》不是荒诞派，《一磅肉》也不是荒诞派，但从表现手法上看，它们确实是够怪诞的。然而，就表现手法来说，各流派之间是可以相互借鉴，相互吸收的，荒诞派可以用，现实主义也可以用。而唯独“人学观”这个界限，那是相当清楚的。

戏剧当中的流派主要有三个：一个是古典主义戏剧，一个是浪漫主义戏剧，一个是现实主义戏剧（我讲的是过去，后来一些流派就更多了）。这三种流派的主要区别恰恰在于“人学观”。

古典主义特点是重共性轻个性，它塑造的是静止的类型的人物。莫里哀的《伪君子》是虚伪，《悭吝人》是吝啬。人物就是这样一种品质，这样一些类型。他不要个性，而且性格是静止的，没有发展。出场什么样、闭幕还是什么样。而且也不解释性格形成的环境和根据，他的吝啬是怎么形成的，是在怎样的背景下形成的，他不管这个问题。这构成了古典主义戏剧的主要特征。

浪漫主义戏剧是作为古典主义戏剧的对立面诞生的，是打着反古典主义旗帜出来的，它有许多基本精神是与古典主义戏剧根本对立的，但是在人物形象上没有完全摆脱古典主义戏剧类型化的框框。

浪漫主义在人物形象上有这样几个特点：突出人物的一种品质、品格，使之理想化，因此人物都非常鲜明，或多或少带一点理想色彩。但是它不大强调个性、不大强调丰富性，就是突出人物的某一品格，把他理想化。这一点它是由古典主义脱胎出来的。它摆脱了一些东西，但是有些没有摆脱，特别是在人物形象上。浪漫主义戏剧的代表作是雨果的《欧那尼》。这出戏当初上演是一个重大的历史事件——戏剧史上有名的事件，标志着浪漫

主义的胜利，古典主义失败。演出时，古典主义的拥护者成帮结队地去看戏，准备好了要起哄。浪漫主义的支持者，穿着奇装异服到剧场里去支持捧场。演出开始时，古典主义拥护者起哄，等演到中间，他们也鼓起掌来，最后大家一起鼓掌。这出戏的主要人物，一个是强盗叫欧那尼，一个老贵族叫吕古梅，还有一个国王叫卡乐王，一个是老贵族的侄女叫苏尔。国王追捕欧那尼，因为他是国王的情敌又是世仇。欧那尼没有办法就跑到贵族的城堡去。这个老贵族很恨他，因为他也是自己的情敌。但国王在追捕欧那尼时，他却把欧那尼藏起来了，为什么呢？原因在于，他认为贵族的荣誉高于一切。他说：我做为一个贵族，不管家里来了什么人，我都要保护他，客人在我家里出了事，影响我的荣誉，他甚至要牺牲自己来保护欧那尼。国王走了，欧那尼感谢他，说：我的性命是您挽救的，我的性命交给您。欧那尼给老贵族一支号角，说：您什么时候需要我，您可以吹它，我就把命给您。最后一场是欧那尼和苏尔结婚。洞房之夜两个人在倾诉衷情，非常幸福，非常美满。就在这时老贵族的号角吹响了。由于浪漫主义讲究情节大幅度的起伏跌宕，造成强烈的效果，所以有时叫激情剧。在这个时候，欧那尼想：我得怎么办？他对苏尔说：我得死。苏尔说：你怎么要死呢？欧那尼刚动摇，贵族出现了，说：您说过的话算不算数？欧那尼的思想开始斗争。贵族说：如果您根本不讲信誉的话，我跟您没话说，把号角还给您，我走。欧那尼说：那不行，我马上就死。他拿起药。这时，苏尔说：你是讲信誉的。在这个人物身上突出的就是爱，她说：我要让你看看我们吕古梅家的人是怎么懂得爱情的。她先喝一半，剩下的一半给了欧那尼。她死去了，戏完了。我们讲性格的完整性，浪漫主义不大讲的。它突出一点，把一种品格理想化。对于国王，也是突出他的伟大。戏开始时，他像一个小偷一样躲在苏尔屋里的柜子中，偷听欧那尼和苏尔的谈话，让欧那尼把他抓住了又放了。其

后又追捕欧那尼。当被宣布继承王位，继后升为日尔曼皇帝，他一下子变得伟大了，把所有反对他的人，包括欧那尼都放掉，还赐婚给欧那尼和苏尔。这些性格上的变化看来都不符合逻辑，但它追求的就是突出一种品格，把它理想化，甚至连细节都不讲究。如果在浪漫主义戏剧当中硬找细节的真实，那肯定是要失望的，它到处是漏洞。所以，巴尔扎克批评这个戏。他举这样的例子说：国王的耳朵很奇怪，他在苏尔屋子的柜子里，偷听欧那尼跟苏尔的讲话，只隔一层木板结果什么也没听到。到了第四幕，他在日尔曼皇帝的陵墓里，叛乱者在外边的广场上密谋，隔着铁门和大理石的墙壁，每句话他却都听见了。后来巴尔扎克说句笑话：将来有一天科学家要专门研究一下国王的耳朵。那意思是说，国王的耳朵很奇怪，该听的听不见，不该听的却听见了。它不讲究的细节，就讲大的效果。在人物塑造上也是这样的，逻辑是不讲的，就讲人物的品质，把他理想化，写得非常充分，性格非常鲜明。这是浪漫主义的特点。

现实主义在塑造人物上同古典主义、浪漫主义是不一样的，它有自己的特点。它是按照人物在生活当中的样子来写人的。这个特点是对古典主义彻底的否定，同时也是对浪漫主义的否定。在塑造人物形象上，反对古典主义最彻底的不是浪漫主义，而是现实主义。有人讲，反对古典主义最彻底的是浪漫主义，在某些方面是，但在塑造人物上，现实主义还是最彻底的。

现代派戏剧在人物塑造上有两个特点：一个是抽象化，一个是非理性化。这是它们共同的特点，但在具体上，每个流派也是不一样的。如象征主义戏剧，象征这个词本身就包含抽象化的意思。象征主义戏剧当中很多人物实际上是某一种东西的象征，甚至是某一种意念，某一种观念的象征物。最典型的例子是梅特林克的《青鸟》，这是象征主义的代表作。在这个剧本中，很多人物是拟人化的，实际上是一种象征。最明显的是其中有些人物都

是象征着一些幸福观：长眠是幸福，美食是幸福，无所用心是幸福，等等，都是表现一种幸福。人物就是一种幸福观的象征，是一种意念，一种观点的象征。因为象征主义认为实际生活中每一种东西都是某一种观念的对应物。艺术就是要找到这种对应物。这种对应物实际上就是一种象征。很多象征主义戏剧都是象征的森林。这个《青鸟》就是象征的森林，出场的很多人物都是一种象征，但它表现很生动。表现主义戏剧也有象征主义戏剧的特点，但是它们的“人学观”是不完全一样的。表现主义“人学观”，集中体现在一位戏剧家这样的一段话里：“让我们把人物留给日常生活，在崇高的时刻除了灵魂我们什么也不是，因为灵魂来自天上，而人物则来自人间。”意思就是说：写人物是不重要的，着重的是写灵魂，人物是没有多大价值的，让我们将人物留给日常生活。所以有人讲表现主义戏剧是灵魂的戏剧。这句话听起来有点宗教色彩，但是它当中包含着这样的意思：如果说我们要写人的灵魂的话，按照表现主义的观点讲，“除了灵魂我们什么也不是”。从现实主义这个角度来说，灵魂只能存在于个别人身上，是个别人物所具有的，不同的人物，他的灵魂应该是千差万别的。但是表现主义就是抽掉个别人物来写那种所谓的灵魂，这种灵魂的本身就是抽象的，因为它离开了个别人物。我们认为不管灵魂中有什么内容，它都是个别人物所具有的，都是有个性的，抽掉个别人物来强调灵魂，这本身就是抽象化。这是表现主义的基本指导思想。德国一位表现主义剧作家托洛，他的剧本《群众与人》（有中译本）是表现主义的代表作。他对写人物的主张也是有代表性的：“在表现主义戏剧中，人物不是无关大局的个人，而是去掉个人的表面特征，经过综合适用于许多人的一个类型人物。”表现主义戏剧家希望剥掉人的外皮，看到他深藏在内部的灵魂。这里有两个意思：一个是写类型，认为人的外部特征是没有价值的，应该着重揭示他的灵魂。这里的问题仍然

是：如果否定个性，在这个基点上强调揭示灵魂，灵魂本身也是类型化的。

实际上，他们就是要揭示人们那种永恒的品质。例如《琼斯皇》，这个戏是奥尼尔的。他也是表现主义剧作家。他不同意其它表现主义人物类型化、抽象化那种倾向，他尽力想赋予人物一些个性。《琼斯皇》多少还带有点个性，但是对琼斯皇那种穷途末路、恐惧绝望的心理的揭示也是类型化的，不是强调个性。表现主义戏剧开了一条路子，就是人物抽象化。它继承了古典主义这个传统，但又不完全是那个套路，它是强调灵魂的，这是一点。还有一点，表现主义戏剧受弗洛伊德的影响，在揭示人的灵魂时，重视的是人的那种本能的冲动，那种非理性的下意识。这点同现实主义有区别。现实主义揭示人的灵魂，但是并不把人的内心世界看作是纯非理性的世界，完全靠冲动办事。我们讲心理活动，心理活动过程中可能包含着本能的冲动，但是最后要凝结成意志，这本身就包含着理性因素。而表现主义主张的是非理性化，所以很多戏当中都是本能的冲动。

在表现主义之后，未来主义戏剧、超现实主义戏剧，在人物抽象化上越走越远，越来越抽象化。未来主义甚至创造了根本没有人物的戏剧，在我们来看那根本不叫戏。但是比如《只有一条狗》、《一粒子弹》等等这样一些戏。我看过剧本。我甚至都怀疑这样的戏怎么演。如《只有一条狗》这个戏还好演，一个场景，地点是一条街道，时间是冬天的夜晚，街道上很宁静、寒冷。幕拉开，一条狗由舞台的这边走到那边，闭幕。我说这个戏能演，是因为这条狗稍加训练，也许能给你好好走一趟。《一粒子弹》也是冬天的夜晚，宁静的街道。幕一打开，“砰”的一声枪响，一粒子弹飞过去。这没法演。“砰”的一声枪响，观众能听得见，可是一粒子弹飞过去，观众怎么能看见呢？有人讲未来主义是想强调速度，强调未来是速度的世界，所以要强调速度。

我说这不叫戏。但是有些可以叫做戏的，我们也是很难理解的。比如《月色》，舞台上是一个公园，有一条长椅子，非常安静，有月亮，两个青年人坐在椅子上谈情说爱。突然，出来一个胖子，他一会在那儿"哼"的一声，两个青年人马上紧张起来，说好像有什么东西在他们周围转，两个青年人也看不见；一会又"哼"的一声，这两个人又吓得不得了，最后没办法走了。那个东西到底表现什么呢？一种情调，一种意念，一种象征，或者是外界对人的一种莫名其妙的干扰？我觉得解释是多义性的，也是不清楚的。

我们常常谈到荒诞派，荒诞派在"人学观"上有一个基本的观点：人是非人化的，所以它根本不把人当作活生生的人来写，这是荒诞派的一个基本观点。倘若我们按着现实主义的原则来分析荒诞派的话，那是相当困难的，没法那样分析。我有时甚至这样想：我的看法可能是比较传统的。我们试回忆一下，在"文艺复兴"时期，莎士比亚强调大写的人，把人的价值提高到最大的限度。所以那时强调写个性，强调塑造活生生的人物，强调揭示人的灵魂中那种伟大的东西，那种美的东西。从莎士比亚大写的人到荒诞派物化的人，这个过程我觉得很值得深思，恐怕是社会的变化，带来了美学观点的变化，也带来了"人学观"的变化。那么，我们是否要写那种非人化的人呢？如果要是从这个基点上来说，我觉得可以考虑。我们有些戏也可能是这样的：人物是比较抽象的，讲究的是象征性，也未尝不可试一下。这要同概念化划清界线。但是，如果我们把人当作非人化的人来写，这一点在现在行得通行不通，我觉得值得考虑。

以上，就是我讲的一些主要戏剧流派的"人学观"。

我谈到戈达尔的电影"新浪潮"，是因为要借鉴西方现代派电影的某些"人学观"用以指导塑造人物形象的呼声，也是很高的。我觉得，我们同西方现代派电影在"人学观"上也是有

分歧的。比如说，“新浪潮”认为人与这个世界处处格格不入，都是局外人，因此对一切都采取冷漠傲然的态度，这是存在主义哲学。戈达尔说过：“我们不可能在道德上永远自由，同时又永远负责，道德是不能自由的，我也是没法负责的。”于是就进入消极状态，听天由命，也就是行动的盲目性。他们把这种人做为一种“世纪病”来写。与“新浪潮”同时，影响比较大的是“左岸派”电影，如杜拉的片子。《广岛之恋》、《长别离》也都属于“左岸派”。他们的“人学观”同“新浪潮”本质上是一样的，但表现不同。他们认为人在世界上是举止不定，犹豫不决，不时地沉浸在往事的回忆中。对往事的回忆构成不少“左岸派”电影的主要内容。我们回忆往事，是现实心理活动的一种表现，而在“左岸派”电影中，对往事的回忆常常是作为一种精神重压。有人讲过这样的话，说弗洛伊德并没有给电影戏剧提供一种新的形式，只是提醒大家对回忆的重视。我们把回忆往事也作为一种“世纪病”，认为现实是毫无意义的，只有回忆往事，而往事对这些人又是一种重压。《广岛之恋》，写一个法国女演员在东京采访，跟日本的工程师谈恋爱，每当他们谈情说爱时，她就回想起往事，这种回忆是这个人物无法摆脱的精神重压。“左岸派”电影还有一个特点，就是人物说谎，虚构生活，认为这也是一种“世纪病”。有这样一种提法：人们虚构生活要比他们经历的多得多，说谎不过是针对现实提个问题，所以虚构生活是人物的一种本能。因此“左岸派”的电影常常分不清生活是真的，还是虚构的、假的。当然有些电影虚构的生活，也接近我们的“人学观”。如杜拉的《长别离》。

我所以简单地介绍这样一些情况，主要是出于这样一个认识：不要把其他一些流派看作是表现手法问题，它们都有自己的“人学观”，对此我们应该有所了解。从而帮助我们进一步理解现实主义“人学观”。

现实主义的“人学观”是什么？在认识上过去是走过弯路的。我们强调把人放在一定社会环境里去研究，去表现，所以我们“人学观”的一个基本点，就是重视人的社会性。这是现实主义传统，我们不能够抛弃。但是，过去有一段时间，我们把人的社会性看成是一切，似乎人除了社会属性就没有别的东西，一谈到人就要谈到本质，这不全面。苏联有一种理论叫作典型就是社会本质，对我们有影响。把社会本质看作是唯一的东西，很容易导致概念化、雷同化。过去讲农民怎么样，工人怎么样，知识分子怎么样，如果按照阶级、集团的共性进行推理，人物必然是概念化的。所以高尔基讲，单靠阶级特征是不能写出活生生的人物的。这句话包含了作家很深刻的教训。我们的作家在 50、60 年代也感觉到了，单靠阶级斗争、阶级本质是没法把人物写活的。于是，他们想了些办法：一个是阶级本质加一点个性，也就是脾气秉性之类的东西，如这个人粗暴，那个人豪爽，这个人温和……这就形成了一段时期内用“社会本性加个性”的创作配方。实际上，这类配方，也配不出多少人物来，写了几个剧本，又雷同了，因为毕竟是外加的东西。还有一种办法是加一点人情色彩（母女关系、夫妻关系等等），自然也不能根本解决问题。有人甚至加一点感情的力量，英雄人物写不活，到关键时刻就让他生病，感情的力量就出来了。类似这样的办法大家都想过，最后又雷同化，甚至象生病都雷同化，英雄人物很少不生病的。那么，问题到底在哪里？我觉得阶级本质、人的社会性是属于共性的范畴。人，除了社会性以外，还有个性的范畴。个性的范畴到底是什么呢？脾气秉性是不是呢？我说是，但那是表面的，我们所理解的脾气、秉性，你既可以理解为个性，也可以理解为共性。如这个人粗鲁，是个性还是共性？很难讲。如果它是同其它的心理融合在一起可能是个性，但是单抽出来也可以说它是共性。凡是能用概念表示的东西都是共性。粗鲁，李逵是一种粗

鲁，鲁智深是一种粗鲁，这两种粗鲁很不一样。他们的表现方式不一样，许多心理特质也不一样，才形成个性。有人提出，单靠社会性写不出活生生的人物，那么，是不是应该写人的自然属性？我的看法是：自然属性是人人都有的，但不是艺术的对象；而且自然属性也不是个性，更是共性；甚至不光是人的共性，还是人跟动物的共性。如像西方电影那样加一点床上动作，那根本不是艺术的对象，不是美的对象。自然属性，不可能解决个性的问题。要解决个性的问题，必须从心理学的角度把“人学”深化。

每个人都生活在一定的社会关系中，在社会关系的总体中，每个人都会具有某一类人的共同本质，这是共性。但是每个人作为一个特殊的个体，都会有特殊的心理特质，从而使这一个人与其它人区别开来。只有当剧作家充分揭示出个别人物所特有的心理内容时，才会有活生生的个性。因此说，剧作家向人物的个性深化，不只是抓住人物外部特征的问题，而是把握心理特质的问题。就是在心理动机这个角度深入开掘，发现每个人特殊的东西，这是塑造人物性格，特别是个性的一个核心问题。

阿甲先生举过这样一个例子：《西厢记》中“赖婚”一场，莺莺在母亲的命令下给张生递过一杯酒去。这是改变两个人关系的一杯酒，这杯酒表示：从此两个人的婚姻结束。这里表现了人物重大的激情。这杯酒怎么端？阿甲先生讲，一种可以这样：莺莺哆嗦着把酒递过去以后，回过头掩面而泣，因为她不敢看他，她知道他走时太痛苦了。这种表演很感动人。还可以研究一种相反的演法，不是掩面而泣，不是绝望，是咬紧牙关面对张生喝这杯酒。她要面向矛盾，她在悲痛中鼓励张生，让他忍受这种苦痛，将这杯无情的苦酒当做培养力量，培养坚强意志的良药。她心里说：“喝吧，这是一杯毒酒，但它毒不死人。我们这样坚贞不渝的爱情，合情合理的夫妻关系，这一杯酒是改变不了的。喝

吧，这不是绝望的酒，是希望的酒。”这样，一个动作，演员不同的处理方式有不同的内心根据，结果是表现了两种不同的个性。

有时，我们对某一剧本中的人物性格可以做出不同的解释。究其原因，往往并不在于对那个人物行动有不同的理解，主要是对人物行动的心理内容有不同的解释。所以我们得出结论是不同的性格。比如，周朴园为什么20多年来仍然保留着鲁侍萍在时的陈设？他纪念她，到底是为什么？他的心理内容是什么？有人说，这只是说明他虚伪，他纪念鲁侍萍是为了给人看的。他给谁看呢？他不愿意周萍知道这些事情，繁漪知道了他也很反感。他的心理内容是很丰富的，表现出他的独特的性格。

《威尼斯商人》中的夏洛克，是直到今天还有争论的形象，为什么呢？原因并不在于对他的一些行动本身有不同的看法，而在于怎样解释人物行动的心理内容。对性格有不同的看法，原因就在这里。有人解释夏洛克是一种高利贷商人的典型，所有这些行动的心理动机只有一个，爱钱如命，吝啬，高利贷商人的本质。这样解释恐怕是不准确的。也有人说夏洛克是民族英雄，是悲剧英雄，准确不准确呢？恐怕也很难说。夏洛克是这样一种性格，反面的东西和某些合理的东西交融到一起。有没有爱钱如命，有的。但在签署借据这件事情上，他是怎么想的，特殊的心理活动是什么？有人说：夏洛克是个笨蛋，如果安东尼奥的商船回来了，他那张签约就会毫无作用，连利息都拿不到了。这笔帐他算没算过？当然算过。夏洛克是很精明的。但我觉得，他当时内心积压着的主要是对基督徒安东尼奥的仇恨，抓住一切报复的机会不放，因此钱的位置已经降为次要的了。所以说他是一个复杂的形象。法庭斗争那场，按照有的人那种理解是场讽刺喜剧，但是我看后总觉得有一种淡淡的悲哀和同情。为什么呢？夏洛克的要求本来是合理的。他跟基督徒都是人，扎一刀要流血，饿了

要吃饭。他也是人，为什么要那么低下呢？老受你们的骂呢？这种要求是合理的。但是高利贷商人的那种本性，把他这种合理的要求引到非正义的路上去了，合理的东西也被否定了。他的心理活动非常复杂，决不是那么单一的。

再比如说，哈姆雷特到底怎么解释？为什么举起刀要杀克劳迪斯，想了一下又没有杀，放弃了一个报仇的机会？他的心理动机是什么？这就是性格，属于心理范畴。所以说，要解决个性塑造的问题，就要从心理学的角度深化。具体到剧本中去，要在心理动机上下功夫。那么这个心理动机包含着什么呢？思想、意志、感情、素养，心理特质等等，所有这些东西构成一个综合体，构成了人物特殊的心理世界。在这中间我们过去比较重视的是思想，意志。实际上，对艺术来说，感情因素、心理特质，恐怕是更应该重视的。德国的约·埃·史雷格尔讲：“一出没有性格的戏，就是一出没有一切真实性的戏。因为人所以有这样那样的动机，都说明他的性格。性格不确定，行动就没有动机，因而也是不真实的”。这句话反过来就是这样：如果心理动机没有特点的话，性格也是不存在的。美国的戏剧理论家贝克说：“人的行动必须从他的动机产生出来，行为的动机是根本，是基础。”阿契尔讲，在剧本中，性格描写也就是心理分析。在剧本中，没法像小说那样进行细致的性格描写。所谓性格，集中表现在人物的心理动机构成及展现这样一个基点上。老评论家侯金镜说过这样的话：“一个人的心理活动是一个人的行为动力的基础，从一定的意义上来说，把握人和描写人的心理活动，是作家带有根本性质的任务，显示了人物的心理活动，才能表现人物的性格。”高尔基说：“文学是人学”，这话很精辟，是研究把握人的心理活动。我很同意这样的主张。这些话是经过实践检验的。还有一个反证：好多剧本中，人物性格所以显得模糊，不在于作者没有给他很明确的行动。性格模糊的原因在于作家对于人物的那种心

理动机，要么是忽略了，要么是没有把握准，要么就是没有充分表现出来。弱点就在这个环节上。这个环节如果不具体，没有特性的话，性格肯定是模糊的。所以，解决性格模糊的办法，并不在于给人物增加很多行动，而是要研究心理动机是不是开掘出来了？是不是把握准了？这才是作家的基本功。所以我们的“人学观”应该是社会学跟心理学的统一。剧作家应该是心理学家，研究把握人的心理活动，是作家的天职，是作家的专业。这是“人学”的核心。

性格美是人学的核心

罗丹讲过这样的话：“美就是性格和表现，在艺术家看来，一切都是美的，因为在任何人与任何事物上，他锐利的眼光能够发现‘性格’”。他所讲的性格包括“自然现象”，描写自然风光，要描写出它的性格来。那么，我们讲戏剧中的性格，就是人物的性格。为什么讲性格美是“人学”的核心呢？我觉得所有的因素应该是渗透在性格之中。比如说，我们写人物，强调外部形貌，外部形貌的特点应该是构成性格的有机组成部分，这样，外部形貌才能有生命力。如果离开这个核心的话，外部形貌就是空的。我举个很简单的例子：这几年电影有点开放，比较讲究演员的形体美。话剧舞台也注意形体美，但不像电影那样追求。主张使形体美成为电影美的组成部分，这话有道理。电影作为一种视觉艺术，一种特殊的造型艺术，应该注意人物的形体美。过去在明星时代非常讲究这个问题。我们过去一直回避，认为一追求这个就是不健康。这几年比较注意了，这是好的。但是我总觉得如果导演选择人物，编剧塑造人物形象，演员表演，离开性格美这个核心，形体美就是空的外壳，没有灵魂，只有当形体美和性

格美统一起来，它才是深刻的。潘虹演过很多角色，我觉得比较成功的是《人到中年》，大家可以研究一下为什么。从演员的角度来说，我觉得人物的形体跟性格统一起来了，所以她是成功的。《沙鸥》的导演选择演员时，要找本色演员。有人说这是危险的，劝她不要这样选。她说女主角沙鸥这个人物，不要在专业演员里选，要到排球队里去选。她选了一个带有几分苦相的这么一个演员，脸上有块伤疤。她说这个人物的形体跟性格是统一的。沙鸥这个人物比较成功。张瑜演了很多人物，倒是在《巴山夜雨》里演的红卫兵那个人物给人的印象比较深。现在有些演员只靠自己的形体，我觉得这样塑造的角色是没有生命的，形体魅力总是有限的。对于电影是这样，对于戏剧恐怕更是这样。有时舞台上选的人物只注意外形美，但是性格揭示不出来。我觉得《千秋功罪》里赵媞那个角色塑造得就不统一。赵媞是张学良的一个重要参谋，非常精明能干。我们现在看到的好像是一个温顺的姑娘，形体没有跟性格统一起来。赵媞如果是那样一个人的话，张学良跟她结合就不可理解。也可能我对赵媞的理解是先入为主的，她根本不是那样一个形象。当然也可能剧本没有提供性格。日本演员高仓健形体条件并不好，但是他塑造的人物，在《幸福的黄手帕》、《车站》等这样一些影片中，都是成功的。为什么呢？是他的形体跟性格统一了。电影形象和舞台形象都是这样，外部形貌如果离开性格，是不行的。有两种统一：一种是外貌形体跟性格的和谐一致；另一种是形体作为性格的反衬，也可以说是统一的。《巴黎圣母院》那个敲钟人，形体跟性格是矛盾的，他是作为一种反衬，以外形丑怪反衬内在的美。“太阳神”这个人物也是一种反衬，对比出一种内在的美。浪漫主义作品讲究对照，人物与人物的对照，人物自身的对照。在对照当中出效果，这也是一种统一。但是不管怎么样，必须结合性格去考虑形体，考虑外部形貌，这一点对剧作家似乎关系不大，但是在考虑

人物造型时却是个应注意的问题。这是外貌和形体怎么统一的问题，它是性格美的组成部分。性格美的核心还涉及到这样一个问题，即人物的外部行为跟内心是和谐的，而外部行为同内心的和谐作为性格美来说，应该统一到内心。我个人不大主张完全丢掉社会行为孤立地揭示人物的心理，像现代派戏剧那样。艺术主要不是写人的事业，而是写人，但是事业当中的人的社会行为，毕竟是我们塑造人物形象当中不可丢掉的东西。罗丹强调“性格美”，他把“性格”叫做“双重性的真实”、“外部真实所表现于内在的真实”，也就是“人的面目、姿态和动作”，“所表现的灵魂、感情和思想。”剧作家塑造人物性格时应该重视这条原则。有时我们考虑一些人物，常常只是考虑给他多少社会行为，对这方面比较重视，这是对的。在我们国家，人的主要生活内容是社会实践，这点应该重视。问题是，如果没有内在的性格美，也就是内心的丰富，只给人物行为，行为再多，也不一定有性格的丰富性，也不一定有性格美。在有些剧本中，主要人物有很多行为表现，但内心却是干巴巴的，这样的人物，并不具有真正的性格美。所以说，行为与内心的统一，应该统一在内心上，应该通过他的社会行为揭示他的内心，这是性格美的又一个问题。

揭示人物的内心，非常重要，应该把塑造人物形象的重点放在这里。但是人物的内心，人物的心理活动，应该能够揭示一些社会本质，揭示一些社会环境的本质。我所说的社会学跟心理学的统一，主要是这个环节。好的、比较成功的、容量比较大的戏，都是这样的。《被爱情遗忘的角落》中，荒妹的心理不是作为孤立的个体来表现，作者始终把她放在社会关系里去写、去揭示，通过她的复杂的心理活动，揭示了社会环境的本质，所以是深刻的。《乡音》、《乡情》也是这个特点。这样的戏是深刻的。

说到典型环境，我觉得典型环境在剧本中不是游离人物之外的一些东西，如果是那样，我觉得典型环境和人物不一定能统

一。典型环境所体现的时代特色、社会生活的一些本质，主要是通过人物形象揭示出来，也就是在人物的心理活动中，能够揭示这个本质。要不然，还怎么讲典型环境呢？电影还方便，戏剧怎么办呢？要不就打字幕，那不一定解决问题。不应该把戏剧当中的环境看作是游离于人物之外的东西，它应该是人物心理的内涵，通过这个角度去揭示它。它是活的，是有感情力量的，这两者得到了统一。所以，我觉得性格美是核心，它包含的内容很多，提这么几点，请大家注意。

社会原则与人情美的辩证关系

我们在“人学观”上，在塑造人物形象上，经常出毛病的环节，是社会原则和人情美这二者的关系处理不好。我们常常把各种各样的人物放在社会原则这个天平上去衡量，这是必要的，任何一个社会都不可能没有社会原则，如政治的原则，思想的原则，感情的原则，道德的原则，甚至是工作的原则等。每一个作家塑造人物大概都要表现这个人物对社会原则的态度，对于一个原则，他是赞成坚持，还是抵制反对？这是我们塑造人物当中的一个重要问题。这个问题是不能否定、不能丢弃的，这是一个方面。然而如果塑造一个人物仅仅表现他对某种社会原则的态度，只是把人物放在一种社会原则上去衡量，这就不是现实主义了。社会原则是理性的。重理性轻感性，这不是现实主义，是古典主义。古典主义在君主专制之下，把人的感情同社会原则看成是一种矛盾，不可协调的东西。古典悲剧理论中有一条，要避免那个“果”，首先要消除那个“因”，这是古典主义的悲剧观。目的是让大家理解造成悲剧的因是什么，要消除这个东西。当时的社会，一条重大的社会原则，是公民的个人利益，应该无条件地服

从民族和国家的利益，它反映当时法国中央集权制的要求。为了这个要求，人应该是抑制个人的感情和情欲。古典主义戏剧认为，一般悲剧的因是什么呢？是感情的泛滥，所以他们主张在悲剧里是写个人情欲与公民义务的冲突，最后抑制个人的感情。这里面有一定的合理性，但是有很多是不对的。比如古典主义悲剧家高乃依，就根本不是按照这条原则写作的。如果他要是完全按照这条原则写作，他的作品是不能够留下来的。我们有些高乃依的研究家，按照这条原则来套高乃依的作品，我觉得套不上。他在《熙德》中，对男女主人公的感情是作为一种合理的东西来肯定的，但是最后也要求每个人服从公民的义务。他所要消除的不是感情，而是另外一种过时的理性原则，就是贵族的那种荣誉观，一切肇事的原因就是贵族的荣誉观。我的意思是，古典主义从整个理论上说是强调社会原则否定个人的感情，但由于这些作家受了文艺复兴思想的影响，不可能完全轻视感情，如果那样他的剧本不会有价值，至少不会留下来。我们写的戏是不是这样呢？有的戏就是把社会原则当成写人的唯一标准，不要感情的。有时候我们评论界大力宣传的戏，就有这种情况。我参加讨论过一个剧本，叫《一座雕像的诞生》。它的情节是：一个叫欧阳兰的女孩子从朝鲜回来，她是战争的幸存者，要义务地收养两个孤儿，这是一种原则。她的未婚夫跟她说：这样不好吧，将来我们有了孩子，关系不好处，能不能把他们送到幼儿园，周日再接回来享受母爱呢？欧阳兰回答得非常绝对：我们不要孩子，两个人散了。后来又来了一位领导跟战友，两个人在社会原则上统一起来了，都是不要自己的孩子而要孤儿。我看了戏以后，倒有点同情她的未婚夫，人家谈的并不是一点道理没有，还是要讲点人情的，为什么原则和人情就不能统一？这类剧本给人一种感觉：中国人只是讲原则，都是不要人情的。这种只强调原则不要人情，甚至违反人情的戏，现代的观众是不接受的。比如还有一个戏写

的是一个女学生帮助一个盲人学生，两个人在帮助当中接近了，后来帮助变成了爱情，最后发展到两人要结合了。怎样看，都有些不真实。我不是否定这种题材，但是看你怎么写。对一个女孩子来说，帮助是一回事，爱情又是一回事。他们二人结合，社会环境没有一点议论，纯净得很，女孩子的心灵也是纯净得很，连一点矛盾的影子都没有。到最后换了一下，女孩子伤了腿，男孩子眼睛复明，又去找她，还是这样纯净得很。有人说这是真人真事。我觉得事情可能是真实的，但是作家在处理材料，深入生活的时候，恐怕是没有了解到人物的心理活动，了解那种人的感情变化过程。写他们一点矛盾，对两个人物就损伤了吗？过于纯净就不真实。过去我们只讲斗争，现在观众可是希望多讲点人情。原则和人情可能是矛盾的，但是不能不要人情，不写人情。人情、人的感情，人的心理活动，内容包含很多因素：思想、意志、素养、心理特质、感情等等。我觉得感情和心理特质是着重应该写的。感情的内容如果揭示不出来，怎么会动人呢。我们的社会原则跟人情美应该是统一的，不应该这样绝对对立，谁也不能得出这样的结论，说我们的社会是不讲人情的。我觉得，我们的社会是最讲人情的，人与人之间的关系，人情美到处都存在的，看我们怎么揭示。

还有一个问题：人情必须写得真实，人情借助于真实性才能给艺术以力量。问题在于，人情怎么才能真实呢？我的看法是：人情必须从个性迸发出来，才是真实的。就是说，人的感情应该有个性的内容，没有个性的或违反个性的人情，观众也一定不能接受。比如《牧马人》，有些地方人情是从个性迸发出来的，就有感情力量，观众就愿意接受。如那个地方：郭півн子把秀芝带到许灵均屋里，说我给你找个老婆。在这种情况下，许灵均想：自己年龄比人家大得多，不要乘人之危，而且自己又是个“右派”，不要让人受牵连。所以，想办法让秀芝走。这时人情出来

了，因为他要让她走。她却说："你是不是看我长得丑？"他说："不是的，我是个右派。"她说："郭大叔已经跟我说过，你是好人。我命好，我遇到了好人"。许灵均非常激动，我们当然也跟着激动了。因为这是个性。还有些地方，人情也是出自个性的。如许灵均被改正后，当了小学教员，有很多人到他家里来，郭蝙子和李秀芝说许灵均被"改正"了，又当了教员，应该庆祝。秀芝说："我早就给他改正了。"他说："你改正没有用，你改正没有五百块钱。"她说："钱算什么，我把心都掏给他了。"这个场面是个性，是动人的。但有的地方，人情离开了个性，那种动人的力量就差多了。比如许灵均要走了，他说我只好一个人走了，让郭蝙子再给你找个对象。秀芝说："你不要吓唬我，你走不了，我心里有数。"许灵均说："为什么呢？你觉得我离不开你是吧？"秀芝说："我没有那么大的本事，你舍不得你那些小学生们，你舍不得老乡们，你离不开它"。画面出现地图。"你天天挂在墙上看的地图，你可以把它取下来带走，那是纸上的。祁连山你背不走，大草原你背不走。"有些同志的评价说，秀芝已由儿女情上升到对祖国爱。我认为，对祖国的爱是一种原则，具体到秀芝身上，是不是升华了呢？我觉得不是由儿女情升华到祖国爱，而是强求前者来适应后者。离开了个性的制约，还可以让秀芝讲得更高一些，但是那不是秀芝，那是为了点题——爱国主义。这个地方不是由个性迸发出来的，它不真实也就不动人。所以，在写人情时，关键问题是把人情作为个性的东西，要让人情由个性迸发出来。社会原则和人情美应该是统一的，但是人情必须由个性迸发出来，才是真实的，才能感人。

在处理社会原则同人情关系的时候，我觉得可以有不同的情况，一种是人情美和社会原则直接统一；一种是从人情美揭示一些社会原则，这是一种统一。比如《牧马人》，有些揭示人情美的地方和社会原则是完全统一的，从感情入手打动观众，启发他

们去思考一些社会原则；另一种情况是：人情同社会原则相对立，在这种情况下也可以揭示这两者的统一，通过人情揭示社会原则。如《乡情》中，田桂的生身父母，特别是母亲，对待田桂是一种儿女情，但是那种儿女情同社会原则是对立的。作家就是在儿女情同社会原则对立中，揭示我们应该坚持什么样的社会原则。这个地方也可能是感人的，也可能是深刻的。《被爱情遗忘的角落》里的荒妹，她的内在感情是压抑的，一种社会环境一直压抑着她，她所表现出来的与她的内心是不一致的，在某种情况下她的内在感情同另外一种社会原则似乎也是矛盾的。但是我们通过她内心比较复杂的状态，同样可以思考一些社会原则，我认为社会原则同人情这二者是统一的，但不一定是直接统一，它可以从不同渠道得到统一，在对立当中揭示社会原则。1960年巴人写过一篇文章《论人性》，当时被批判了。他在这篇文章中提到，人性应该是“通情达理”的。他的意思是：“通的是人情，达的是无产阶级道理”。这句话被批判了。我觉得这句话是讲得通的。我刚才讲的两条就是：通的是人情，达的是社会原则。作为一条艺术规律，我觉得是对的，巴人的这篇文章作为“人性论”批判，它的不良影响是非常大的。这几年创作所以有特色，就是人情这个问题被提出来了。我们的文艺作品，包括戏剧和电影，特别是有的电影的感情力量比以前强了。但它是不是人性论？我不这样看。胡乔木同志讲：“社会主义的人性还是要讲的，不过不要讲抽象的人性。”世界上根本不存在任何抽象的人性，特别是文艺作品，“抽象”是错的。我觉得应该强调：人情都是具体的，具体到“个性”，不管你怎样研究观众，观众审美要求有一条通情达理。所谓通情达理，指的是强调感情的感染作用。以上讲的是第三个问题，社会原则与人情美的关系。这个观点对不对，供大家研究。

思想深度与文学

文艺作品中的思想深度到底在哪里？我的看法是，在人物身上。人物形象既是思想内容寄托的实体，也是审美的实体，这二者应该是统一的。离开形象去讲思想深度，“思想深度”可能达到了，但可能是没有审美价值的。有些同志在写剧本时说，我这戏就是要表现哲理，要讲哲理的深刻性。可是有些讲哲理的戏，往往并不深刻。问题在哪呢？我觉得艺术作品中的哲理，决不是作家的思辩论理和说教。在艺术作品中，说教，理性的分析，理性的逻辑，并不真正就是艺术的哲理性。有人会说：莎士比亚的戏，有时不也让角色直接讲一些哲理吗？哈姆雷特的独白：“是活着，还是死亡”，这不也是哲理吗？克劳迪斯要把他发配到英国去，路上遇见小福丁布拉斯的军队，他在同队长的对话中受到了一些启示。他问队长：你们带着队伍到哪去？回答说是去打波兰。他问打什么地方？队长说那块地方还不够我们死了埋身之用呢，但是我们要去打。哈姆雷特在独白中说：这些人，为了争夺一块不毛之地赴汤蹈火，在所不辞。我呢？我的父亲被人杀死了，母亲被人霸占了，我却迟迟不能行动，我这算什么呢？一切犹豫都要收起，马上行动起来。有人讲莎士比亚不也是让角色直接讲哲理吗？但是我觉得这里有个问题：莎士比亚作品中确实充满哲理，但是像《哈姆雷特》这样的戏，人物在独白当中讲的哲理，是依附于整个形象，因而具有艺术的力量；如果这个形象的性格塑造不起来，只是让一个人物讲这些哲理，能够这么深刻吗？《车站》这出戏是讲哲理的，但并不怎么深刻。有人说《街上流行红裙子》是出哲理戏，很深刻。有人说，它强调的思想是做人应该真诚。在剧本中，反复谈真诚，观众觉得并不深刻，

因为没有让人思索的东西。这样讲哲理，思想都是单一性的，而形象揭示思想，应该是多义性的。艺术作品中，思想的深刻性和丰富性是离不开的，单义性的东西，往往是不深刻的。现在有些青年作者强调在生活中要发现哲理，要思考人生的哲理，单靠这一点不能写好剧本。在生活中，那种深刻的思索对剧作家是重要的。作品的主题，作品的思想都是作家自己在生活中获得的，思索来的，不是现成的东西，这样可能深刻。但是，对一个剧作家来说，光靠思索生活，还是不够的。要讲思索，在思索时要伴随着形象的发现，也就是对人的内心的发现。没有形象发现，片面强调思考哲理，写出的作品是思想、观念大于形象，是概念化。对于一个剧作家来说，形象的发现也就是对人的发现，没有这一条，作品就不会有艺术的深刻性。我举个例子，一个不太成功的剧本的例子。其中有深刻的地方，也有不深刻的地方，到底哪些深刻，哪些不深刻，很值得研究。这个剧本是《谁是强者》。有人说，这出戏很深刻，指的是最后一场戏中，袁厂长为“不正之风”算的那笔帐，局长开了个走后门的条子，袁厂长火了，两个人争起来了。袁厂长气愤地说：你知道“不正之风”给我们造成多少损失呀？为了“不正之风”工厂多少天没有开工，工厂损失了多少钱，你知道这损失有多大？还不算对人的影响，政治方面的损失。有人认为这个地方深刻。我和这些同志的看法相反。我觉得这个地方并不深刻。因为袁厂长算的这笔帐，远不如有些观众算的那么清楚，因为在实际生活中，在某些部门，“不正之风”造成的损失，是很难算得过来的，那是统计学的事情，所以我说它并不深刻，再算得厉害也不一定深刻。我觉得，剧本中比较深刻的地方恰恰在于，用形象说话的场面，是揭示出人物心理内容的地方。袁厂长极力反对走后门，可是，他为了使工厂按期开工，又不得不同办公室主任一起，夹着毛毯到那个倪科长家里求人家供电。他在科长面前简直抬不起头来，但人家不

要毯子。他只好问：到底要什么？你说吧。说这话时都不敢看那个科长。观众看到这里，都会思索一个问题：连这样的厂长都不能清清白白地搞生产，这是为什么？戏演到这个地方，不同的人可以思考出不同的问题，余地比较大。写戏有一条规律：把理说白了并不深刻，太“露”也不深刻。白、露是浅的同胞胎。我们所说的不要白，不要露，就是处处让人物形象说话，把思想寄寓于人物形象这个实体，而且，这样，思想不仅深刻，它也会有血有肉。如果说，一个剧本就表现一个观念，反复地说明这个观念，深刻不深刻？我觉得不一定深刻，至少思想是单义性的。所以，对于剧作家来说，第一，思考是重要的。有人说剧作家都应该是政治家，我不大同意这种说法。剧作家没有一个是政治家。莎士比亚不是政治家，易卜生也不是政治家，巴尔扎克政治上是蹩脚的。我觉得剧作家应该是思想家，也就是说应该思考。第二，剧作家首先应该是艺术家。艺术家就是形象的发现者和创造者。现在，有些青年作者，思考多于形象的发现，也就是说形象的发现跟不上理性的思考。这样就不能保证写出好的剧本。形象的发现对剧作家来说是基本功，是个最基本的修养。郝国忱同志到生活当中发现那么多东西，但是，据我了解有些作者，到生活中去了，也“深入生活”了，但形象却发现得很少。这个基本功要到生活中去磨炼，同时，也应读好的文学作品，多读好剧本，看看人家是怎么发现的，借以提高自己的艺术修养。正因为这样，对剧作家来说学点理论是重要的。学理论可能有这样一些作用，就是有些不自觉的东西，慢慢变得自觉了，有时也可能起到画龙点睛的作用。伟大的作家都是精通理论的，至少有自己的美学观。这一点是重要的，但更重要的是要多读好的剧本，各种风格的剧本，这是个基本功。我带几个研究生，他们是搞理论的，问我基本功是什么？我说第一是分析剧本。审美的陶冶，审美的锻炼，没有审美的能力，搞理论那会越搞越空的。作家更是

这样，通过多读作品，分析作品，提高自己的审美能力，帮助自己在生活中发现形象，积累形象。这样可以避免思想大于形象的弱点。

最后，我想说明几句：有人讲“性格”、“人情”现在是个禁区，理论最好不要涉及这个禁区。我觉得这不是禁区。因为它是学术问题，是艺术问题。学术、艺术问题应该是“百家争鸣”。因此，我把自己的观点谈出来，供大家思考。谈得不对请大家批评。但是，不管我的看法对不对，这个问题本身要不解决，我在前两个专题谈到的有关“情节”的问题，“冲突”的问题，以及那些创作原则，其实践价值就都是有限的了。为什么呢？你虽然明白在情境中塑造人物，但对人物的理解不对，只把人物理解成一种社会原则的化身，那么，你即使明白了要在情境中写性格，要把它揭示得充分，也会力不从心。我觉得这个问题是应该讨论的，而电影界在这个问题上比戏剧界讨论得活跃。我有一个信念，要搞艺术作品，这些问题不解决，就很难上去。

陶沙据讲课录音整理

原载《戏剧创作》1985年第2－6期

美国左翼戏剧家劳逊的戏剧观

对于劳逊的《戏剧与电影的剧作理论与技巧》这本书，我国从事戏剧创作、戏剧理论的大部分同志，决不会感到陌生。

中国电影出版社早在1961年就出版了这部著作的译本（译者邵牧君、齐宙），并于1978年重版发行。据了解，前后印行总数已达3万8千多册，但仍未能满足读者的需要。这足以说明，它在我国是受到普遍欢迎的。

本书著者约翰·霍华德·劳逊生于1894年，1978年在美国逝世。他一生从事戏剧和电影剧本的创作，同时又热心于艺术创作理论的研究和著述，是美国当代著名的剧作家和理论家。他的创作成果有话剧剧本《扩音器》，电影剧本《撒哈拉》（又译为《孤城虎将》）、《毁灭性的打击》、《反攻》等等。在理论著述方面，最重要的就是我们要评介的这本书。在这部著作中，不仅有对戏剧和电影发展历史的综述，有对现代戏剧、电影在理论和实践中发展趋向的探讨，也有对戏剧和电影创作理论和技巧的精深研究。全书内容丰富，对从事戏剧与电影创作和理论工作的同志，都不乏指导意义。更重要的是，劳逊是一位捍卫民主思想的作家，中国读者可以从他的著作中找到很多共同语言，并获得教益。

当然，对于我们来说，读这部著作时也会遇到一些障碍：首先，由于作者是把艺术创作问题同政治、哲学、心理学等等复杂问题联系起来进行探讨的，书中的某些章节就常常运用很多哲

学、心理学等等方面的特殊概念，有不少概念对我们是陌生的；其次，劳逊在书中分析了大量西方现代剧目，其中有不少还没有译成中文，我们是不熟悉的。这两重障碍，当然会给我们深入理解书的内容增加困难，可是，只要我们认真读下去，透过那些陌生的概念去领会作者的基本观点，并把那些对具体剧目的分析作为理解作者艺术主张的材料，就可以克服这些障碍，从书中发现许多有价值的东西。

这部著作共分上下两卷，其中，论述“戏剧的剧作理论与技巧”的上卷，写成于1936年，下卷则专论“电影的剧作理论与技巧”，是在1949年再版时增写的。本文拟着重评介上卷中的基本内容，并力图从中找到一些对发展我国话剧创作可供借鉴的东西。

全书的灵魂——现实主义的戏剧观

劳逊在本书重版的“序言”中写道：

> 本书目的在于探讨戏剧创作与社会力量之间的关系，探讨在黝暗的剧场里上演的戏剧与在剧场外面进行着的现实生活之间的关系。

对于我国当代的剧作家和理论家说来，承认戏剧艺术和现实生活的紧密联系，似乎是理所当然的。可是，我们不能忘记，劳逊是在30年代的美国写这本书的。在那种特殊的环境中，他公开声明上述原则，不仅有很强的现实针对性，也表明了一位进步作家的勇气。在当时，美国剧坛正迷漫着一种“为了谋利而写、而演”的污浊空气，在电影生产方面则走的更远。劳逊一直同这

种商业化倾向进行斗争，他曾经写过一部政论性的著作《思想战线上的电影》，深刻揭露好莱坞的恶劣倾向，呼吁电影工作者同这种倾向作斗争。在这部理论性的著作里，贯串了这种斗争精神。在“序言”中，他反复揭露百老汇剧场和好莱坞电影界的“混乱和不负责任的现象”，指出这种现象“反映了戏剧已丧失了它的社会意识和道德目的”。他认为：“现代戏剧和电影之所以缺乏创造力，当然有它的社会的和经济的原因。”这个论断无疑是正确的。值得注意的是，劳逊从现实主义的戏剧观出发，对现代戏剧创作中的形式主义流弊也进行了抨击：

> ……那种企图把艺术扭向内心世界，使它脱离现实的倾向，并不能给予艺术家以他所希求的精神上的安全感。他对自己的感情和感觉的兴趣，会不可避免地变成一种对纯粹形式的偏爱。他要说的话便越来越少，而相反地对说话的方式却越来越注意。这正是艺术对那些出卖它的社会功能的人所施行的报复……

可以看出，劳逊十分重视戏剧艺术的社会功能。他一再声明：自己探讨理论问题的“前提”是，把戏剧看作是“用来反映一个特定社会的风尚、道德和生活方式的”一种艺术形式。他认为，剧作家决不可能脱离“变动中的阶级关系和敌对力量的运动”，而且都是社会斗争的“参与者”；因此，剧作家的“创作活动既是个人的，同时也是社会的”，“他的作品必须是具有社会意义、价值和希望的”。

通过这些简括的介绍，我们不难发现，劳逊在戏剧创作问题上所提倡和反对的是什么东西。而这些，正是贯串全书的一条醒目线索。

在第一部中，作者着重分析了“戏剧思想史”的发展，从

亚里斯多德、贺拉斯、维伽、德莱顿、莱辛、哥尔多尼、狄德罗、博马舍，到黑格尔、歌德、雪莱、席勒、雨果、左拉、弗莱泰格、梅特林克、布伦退尔以及易卜生等等，对这些剧作家和理论批评家的戏剧主张都有所介绍，而且，在旁征博引的同时，又注入了作者的评价。在这一部分中，最引人注目的是对易卜生本人的评价以及对易卜生传统的论述。书中用大量篇幅介绍了19世纪戏剧思想的发展状况及各种创作倾向之后，又用一章专题分析易卜生的创作，足以证明作者对这位挪威剧作家的重视。劳逊认为："易卜生对今日的戏剧有巨大影响，主要在于他的思想体系和技巧（体现思想的工具）这两方面。"通观全章，他着重研究的则是前一个方面。书中指出：易卜生"已经把资产阶级的进退两难的处境分析得非常详尽，以致其他任何人都不可能再有什么新的见解"。劳逊从戏剧与现实生活之间的关系的角度分析易卜生戏剧创作的思想成就，并得出结论：易卜生在剧作中发掘出"心灵问题和财产关系间的联系"，正是在这一点上，他比左拉等许多19世纪的剧作家都要深刻。当然，劳逊并不认为易卜生是十全十美的，他明确地指出这位现实主义剧作家的思想局限："他知道人是他的环境的产物，但是他看不出如何才能在不改变人心的情况下改变环境。"劳逊认为，这种思想局限表现在创作实践中，便形成了易卜生创作的局限："易卜生的人物为求取完整而斗争；但是他们的斗争是伦理的，而不是社会的，他们反抗的是习俗，但不是产生习俗的社会条件。"其实，这恰恰指明了资本主义社会许多剧作家所共有的局限，正如书中所指出的，贯串在歌德与席勒、海涅和雪莱的作品中的共同局限，也正在这里。除此之外，他对易卜生的许多剧作都有简括的分析，这些对于我们研究易卜生的创作都有参考价值。

在第二部，劳逊在分析现代戏剧的创作思想和创作实践时，仍然贯串了这种进步的戏剧观。在这一部分中，特别值得我们注

意的是如下两点：

其一，劳逊对现代戏剧的研究，是从这样一句话开始的："要了解现代戏剧的趋向，必需先清楚自觉意志在戏剧过程中所占的地位。"初看这句话，人们可能会发生误解，认为劳逊已经离开了艺术与社会、艺术与生活的关系的轨道，而走进了哲学和心理学的领域。的确，在这一部分中，他一再提到一系列哲学家和心理学家的名字：叔本华、柏格森以及斯宾诺莎、詹姆士、弗洛依德等等，而且用很多篇幅阐述他们的概念和观点，并企图从这里人手探讨现代戏剧的趋向。不过，这只是表面现象。我们认真研究这一部分论述的内容，就不难发现，劳逊使用"自觉意志"这个概念，是有明确含义的。在他看来，意志是人的理性和感情的结合，是人们进行社会活动的动力。他把"意志"这一心理学概念加上"自觉"二字作为限制词，正是说明人们"采取行动的欲望"决不仅仅是一种动物的本能，而应该是自觉的，是受理性支配的，因此，他就把"自觉意志"同戏剧与现实的关系问题联系起来，指出："自觉意志作为人和现实之间的一个连结环节，具有一种双重的功能；意识从现实中获得印象，意志再对这些印象发出反应。每一个行动包括这两种功能：人的意识（包括感情和理性）想象了采取行动后的结果，他的意志根据这种想象的结果采取行动。所以他和现实的关系依赖于他的自觉印象的正确性和他的意志的强度。"透过这些心理学的概念，我们可以看到劳逊所要强调的是什么东西。在他看来，剧作家在塑造人物形象时，所处理的是这些人物的心理和行动的关系问题。他认为，人们都是在特定的社会环境中生活着，现实生活（各种各样的事件和人们之间的相互关系等等）不断对人们发生影响，人们从中获得各种印象，经过从感性到理性的认识过程，并产生"采取行动的欲望"——意志。这样，人们的意志（自觉的）就是受到两方面的检验：第一，他（或她）对现实生活

的认识是否正确？第二，他要采取的行动及其后果是否符合现实生活的规律？这样，劳逊已经从根本上否定了叔本华、柏格森、弗洛依德等人所主张的意志是“无理性的”、是“本能冲动”等等观点，也和那种否定“社会必然性”的所谓“意志自由”的主张划清了界限。认真读过这一部分，还会发现，劳逊所以反复强调“自觉意志和社会必然性”，正是出于两个目的：一方面，他是为了探索现代戏剧创作趋向的哲学和心理学的基础。他认为，在现代戏剧中存在着“非理性”的倾向，“披了心理学外衣的神秘主义”倾向；正如他在书中所指出的那样：“以现代戏剧和以前任何时代的戏剧相比，现代戏剧显然是更少强调自觉意志”，“今日的戏剧只是非常笼统地处理那些自己不知道自己的行为的人的心理问题”。他试图进一步探索这种创作倾向的根源，并强调指出：这种种倾向，都是同那种所谓“非理性的”、“本能冲动的”现代心理学有着密切的联系。无疑，他的看法是有道理的。另一方面，劳逊把“自觉意志和社会必然性”的观点引申到分析剧作家的创作过程中去，指明剧作家创作活动的社会本质。他认为，剧作家都是生活在特定的历史时代之中，他们总是不断地从现实生活中获取感性和理性的认识，他们在创作过程中的自觉意志也要受社会必然性的检验，剧作家的创作成果必然要体现他本人对社会规律的认识。劳逊进一步指出，作家的世界观对他的创作起着重要的作用，而作家的“世界观是和他的阶级和时代的集体经验和集体思想是分不开的”；而且，作家的世界观决不会是永恒不变的，他们在生活实践和创作实践的过程中，总是在不断地改变、发展自己的世界观。由此，他引申出如下结论：

> 一个剧本就体现了这个过程。假如剧作家的世界观是无理性的，它便破坏了戏剧的规律，使他自己丧失了

> 去创造富有意义的动作的意志。他就必然用暧昧的词句或者伪装来隐藏这个弱点，或者他必需经过长期的苦苦思索来克服它……

劳逊在这里提出的问题，不仅涉及到西方现代戏剧弊病的根源，对我们的剧作家也不失启示作用。

其二，在这一部分中还提到现代西方许多剧作家的作品，这里有霍华德、舍伍德、安特生、考瓦德、奥德茨、高尔斯华绥以及某些属于表现派的作家。其中最重要的是对肖伯纳和奥尼尔的创作思想和创作实践的分析和评价。

劳逊对肖伯纳的评价是全面和公正的。他认为："在易卜生时代结束以后，肖伯纳成为最杰出的批评家和最重要的用英文写作的剧作家。"他强调指出，肖伯纳的创作成就在于继承了易卜生"社会戏剧"的传统："他认识到戏剧性冲突必须是社会性的冲突；他觉察到假如当代戏剧还指望生存和发展的话，它必须坚决地处理人的自觉意志和他的环境之间的斗争。"正是在这个简括的评价中，表明了劳逊对"戏剧冲突"理论的重要发展（对此，我在后面还要较详细地介绍）。值得注意的是，劳逊引用了肖伯纳的一句名言："只有在问题剧中才会有真正的戏剧"，并对此予以肯定和发挥。西方理论批评界曾经有一种流行的说法，认为"肖伯纳由于专门注意社会问题，所以便忽略了戏剧艺术的问题"。劳逊断然否定这种说法，并为肖伯纳的创作进行辩护："他强调社会因素。但却没有因而不顾戏剧的规律。"读到这里，我们不禁会想到肖伯纳在《易卜生主义的精华》中曾经对易卜生所做的辩护。在易卜生时代，也曾经有过一种具有普遍性的观点，认为"讨论是没有戏剧性的"，并指责易卜生问题剧中那些人物之间"讨论"问题的场面。肖伯纳却认为，把"讨论部分"引入戏剧是易卜生的重要贡献，而且，易卜生的成就

在于“把讨论和戏剧在实际上合而为一”。从这里，我们不难看到，在易卜生、肖伯纳和劳逊之间有一个共同的戏剧观：戏剧艺术应该面对社会，应该深刻反映社会矛盾，勇于揭示社会问题，从而实现它应有的社会职能。在那种脱离现实、大写人的潜意识和本能冲动的作品泛滥舞台的时候，劳逊强调这种戏剧观的意义是不说自明的。不过，劳逊并没有回避肖伯纳创作中的弱点，他认为弱点在于两个方面：其一，肖伯纳继承了易卜生的戏剧观，但他的社会观却不同于易卜生：易卜生认为社会问题的根源在于资本主义的社会结构和社会关系，因此，他在提出社会问题的时候，总是在寻求改变这种结构和关系的途径；而“肖伯纳则想找到某种简易的解决方法，宣称直接的改革可以通过人类固有的诚实美德来完成的。”正是由于这种社会观的局限，就使得肖伯纳的问题剧远不如易卜生那样深刻。其二，由于肖伯纳的社会思想不能经受残酷现实的考验，面对资本主义社会极端腐化的现实，他的思想愈来愈矛盾、混乱，因此，在他后期的剧作中戏剧性冲突益形软弱，人和现实的脱节愈来愈大，结构也“益形松弛”。

假如说，劳逊对肖伯纳的分析和评价是客观的、明确的；那么，他对奥尼尔创作思想和艺术技巧的剖析，却显得含糊不清了。奥尼尔是美国现代戏剧的开创者，是一位富有创造活力的卓越剧作家。他既创作了一批杰出的现实主义剧作，也留下了几部表现派的作品。他创作每一部作品，都在内容和形式上进行无休止的探索。他的探索，有时成功，有时失败，而使他的创作道路呈现出十分复杂的状况。劳逊当然看到了这种情况，书中指出：“他的早期剧作具有丰满的活力和浓厚的诗意，而晚年作品又充满了使作品丧失活力的混乱心情。”面对这个复杂的课题，劳逊试图继续从哲学和心理学的角度去探索其中的奥秘。他认为：奥尼尔的哲学“反映了那段紧随着世界大战而来的时期，它促使

他几乎完全忽视了自觉意志在戏剧性冲突中的地位。”“他应用了弗洛依德的公式，因此否定了他的人物的任何自觉的意志。”假如真是这样，奥尼尔剧作中的人物，就会变成“无理性”的东西了。我们看到，劳逊从这里出发，把分析的重点集中在《无尽期》、《悲悼》、《奇异的间隔》（中译本名《奇异的插曲》）等几部属于表现派的作品上，并对它们作出自己的评价。可是，在整整一章中，却几乎没有提到像《安娜·桂丝蒂》、《天边外》等杰出的现实主义剧作。可是，正是在这几部现实主义剧作中奥尼尔既没有否定“自觉意志”的作用，也没有“弗洛依德的公式”，剧本结构也是严谨统一的。我觉得，作为20世纪的美国剧作家，奥尼尔同样也有他的社会观和戏剧观，甚至可以说，在这方面，他并没有背离易卜生的传统，他正是在继承这个传统的基础上开拓自己的道路。奥尼尔本人说过：剧作家“必须深挖现代社会的病态的根源”，他认为，这个根源就在于“旧的信仰的丧失以及科学和物质主义在提供新的信仰方面的失败”。我们可以看到，无论是《安娜·桂丝蒂》中的安娜、老克里斯、伯克，还是《天边外》中的罗伯特，既不缺乏自觉意志，也没有丧失对理想的追求（尽管他们的理想有时是平庸的，有时是虚幻的），他们追求理想生活的自觉意志，促使他们在同环境进行斗争。在奥尼尔看来，这些人物的悲剧性正在于，在那个信仰危机的时代里他们的追求是注定要失败的。奥尼尔有自己的悲剧观：“崇高的东西永远是最有悲剧性的。”他的成就也正在于，能够在那个庸俗、腐朽的社会中挖掘普通人的愿望和追求，使剧本洋溢着浓郁的诗情。由于劳逊仅仅从战后西方社会一般的哲学思潮和“弗洛依德的公式”去分析奥尼尔的创作，而忽视了剧作家本人的社会观和戏剧观，就没有对这位有才华的美国剧作家作出全面的评价，特别是对其创作中的积极因素没能充分肯定。这正说明，只从一般的哲学和心理学的思潮出发去研究剧作家的

创作思想和艺术技巧，面对复杂的情况，有时会显得无能为力。

“冲突律”——对布伦退尔的发展

本书上卷的第三部分，集中论述“戏剧结构”的问题。劳逊对戏剧结构的论述，是从探讨“冲突律”开始的。这是全书中的一个重要内容。

劳逊承继了法国戏剧理论家布伦退尔关于戏剧冲突的观点，并对它做了重大的发展。

布伦退尔在 19 世纪末曾经对戏剧冲突作出自己的解释：“我们要求于戏剧的是表现意志为争取达到目标而自觉地运用着它的手段的情景……戏剧所表现的是人的意志与神秘力量或自然力量（它们使我们变得有限和渺小）之间的冲突，它将我们之中的一位放在舞台上，在那里，他反抗命运，反抗社会规律，反抗他的同类之一，反抗自己（假如需要的话），反抗他周围人等的野心、兴趣、偏见、蠢行和恶意。”简单地说，他认为，戏剧冲突就是意志的冲突。他甚至认为，没有这样的冲突，也就没有戏剧。布伦退尔关于戏剧冲突的主张，有人赞成，也有人反对。英国戏剧理论家阿契尔（又译为亚却）就是这个理论的反对者，他曾经提出几个剧本作为否定“意志冲突”的根据，认为戏剧的本质并不在于“意志冲突”，并明确提出“戏剧的本质是危机”的主张；而劳逊则是布伦退尔“意志冲突”理论的维护者。在这本书中，劳逊明确地指出：“戏剧性冲突也是以自觉意志的运用为根据的。”而且，他进一步强调说：“由于戏剧是处理社会关系的，一次戏剧性冲突必需是一次社会性冲突。”这样，他就为“意志冲突”确定了新的含义，大大发展了布伦退尔的理论。

我们在前面曾经谈到，劳逊在解释“意志”的时候，为这个心理学概念加上“自觉”二字，并强调人的“自觉意志”和“社会必然性”的关系。他把“意志冲突”与“社会性冲突”统一起来，正是这个观点引申的必然结果。在劳逊看来，人的意志既然不是无理性的本能冲动，而是人们对现实生活从感性到理性认识过程的结果，这种意志又要受社会规律的制约和检验；那么，人们的意志活动就不可能没有社会的内容，它不仅是对现实生活的反应的结果，同时又会对现实发生影响。因此，人们在实现自己的意志的过程中，无论是从哪里遇到阻力从而构成意志与阻力的斗争，这种斗争都不能不具有社会的意义。劳逊的结论是：

> 戏剧的基本特征是自觉意志在其中发生作用的社会性冲突：如人和人，个人和集体，一个集团和别的集团，个人或集团和社会或自然力量之间的对抗……

劳逊提出“社会性冲突”的理论，在当时的西方社会中，具有明显的进步意义。在西方，曾经流行着一种美学观念，认为动物性的本能冲动，是支配人们行动的本原力量，也是戏剧冲突的永恒内容。按照这种美学观，不仅“意志冲突”一词完全可以被解释成超现实的东西，人物本身也会变成一种超越“社会存在”的怪物；这样，剧作家就完全可以抛弃人们的社会属性，不管人与社会环境的关系，甚至抽掉人物之间相互关系的社会内容，而躲入下意识的迷宫中去。根据这样的美学观念写出的剧本，是不乏其例的。劳逊的“冲突律”，是与这种美学观及创作实践根本对立的。

在我国戏剧界，无论是理论批评，还是创作实践，一向十分重视戏剧冲突的社会内容。在我们看来，真正的戏剧冲突，必然

是各种社会矛盾的艺术反映。因此，劳逊关于“社会性冲突”的观点，对我们是倍加亲切的。

当然，假如劳逊只是为戏剧冲突下一个简单的定义，诸如“一次戏剧冲突必需是一次社会性冲突”等等，它对创作实践就不会有多少实际意义。社会矛盾自然应该是戏剧冲突的内容，但无论如何，戏剧冲突决不是社会矛盾的同等物。劳逊在分析肖伯纳的问题剧时曾经指出：“他强调社会因素，但并没有因而不顾戏剧的规律。”这正说明，剧作家在反映社会矛盾时，必须按照戏剧规律办事，把各种社会矛盾戏剧化。他在论述“冲突律”时，仍然贯串了这种主张。劳逊在全书中反复强调“戏剧化”，是有具体含义的。他反对在剧本中让人物发表“各式各样空泛的议论”，他认为现代剧作家的一种通病是：“抽象的社会意识代替了特殊的社会意义，不再在动作中表现社会的因果，而是乱发跟事件毫无关联的议论，从社会问题一直扯到伦理问题。”在他看来，这些倾向都是非戏剧化的。与这种倾向相反，他认为，要使“社会性冲突”成为真正的“戏剧冲突”，必须赋予人物以具有“自觉程度和强度”的意志，并让他（或她）在实现意志的过程中遇到各种“障碍”，这样，人物就会不断产生动作，这些动作因果相承，不断发展，从而就构成“戏剧性运动”。劳逊认为，这样的“戏剧性运动”，正是戏剧所必需的。我觉得，这些主张很值得我们注意。

在戏剧创作中，“戏剧性冲突”和“戏剧性动作”是不能分割的。戏剧和小说，都要反映各种社会矛盾。不过，小说在反映社会矛盾时，不仅不受时间和空间的严格限制，而且拥有多种表现手段：叙述、描写等等；正因为如此，它就有可能把社会矛盾酝酿、发展和解决的过程，连同它的广阔背景充分表现出来。而戏剧则不容许如此。戏剧艺术比小说优越的地方只在于，它能够通过演员的表演把社会矛盾的发展进程，直接展现在舞台上，给

观众以直观的感受。而使戏剧艺术具有直观性效果的唯一手段，又是人物自身的动作。劳逊所说的“戏剧性运动”，也正是由人物动作的不断发展构成的。劳逊说得好：“动作是戏剧的根基。”

我所以特别强调劳逊的上述主张，正是因为，在我们的戏剧创作中确实存在把戏剧冲突和社会矛盾等同起来的主张，而且，这类主张又在影响着创作实践。比如，过去曾经流行过一种说法：戏剧冲突就是两个阶级、两条道路、两条路线、两种世界观的斗争，云云。这种似是而非的观点，只强调戏剧冲突的“社会性”，而忽视了戏剧反映社会生活的特殊规律，对创作实践的影响是不小的。例如，在有些剧本中，特别是在某些“社会问题剧”中，构成人物之间冲突的内容，只是两种观念的对立，只是让人物各自代表不同的社会观念，让他们在场面中反复论争，各自主张一条路线、一种世界观，甚至只是各自坚持一种“方案”（设计方案、施工方案、作战方案等等），在论争时各持己见……诸如此类的两种观念的论争，当然也可以说是“社会性冲突”，但并不是真正的戏剧性冲突。因为，只是让人物各自宣讲某种观念，甚至让他们相互论争，并不能构成真正的戏剧性动作。正如劳逊所说：“一场争辩并不是一个动作，无论参与者是如何地有意识或出于自愿。”这种倾向，同劳逊所指责的西方现代戏中“包容各式各样空泛议论”的剧本一样，都是非戏剧化的。

那么，产生戏剧性动作的内在动力是什么呢？劳逊回答说：是人的“自觉意志”。假使人物具有自觉意志，当其他人物和外界环境阻碍他（或她）的意志实现时，他要克服这些障碍，就会产生动作，戏剧冲突也就构成了。正因为如此，劳逊竭力维护“意志冲突”的理论，并一再同否定这个理论的人进行辩论。其实，人们要否定“意志冲突”是困难的，一个没有意志的人，决不会产生有力的动作，既不会同别人发生冲突，也不会同环境

进行斗争，这样，戏剧性的冲突就根本不能构成。

不过，这只是问题的一个方面。在创作实践中，我们还看到另一种情况：剧中的主人公明确坚持某一种新的设计方案、施工方案等等，而且坚定不移地要把它付诸实践，这样的人物，似乎并不缺少“自觉意志”；假如从意志所具有的“自觉程度和强度”来说，也都是足够的。在他们实现自觉意志的过程中，遇到了阻力：有人出来反对了，于是，他们之间就进行斗争——冲突也构成了。这类的斗争，似乎完全符合“意志冲突”的标准。布伦退尔就完全肯定这类所谓的“冲突”：“当你看见两个人为了某个他们认为是重要的论点争执不下时，你就有一场有趣的、刺激的和引人入胜的争斗或表演可看了。”实际上，我们在舞台上不只一次地看到这类“争斗或表演”，但它们并不引人入胜；事实告诉我们，这类具有足够“自觉程度和强度”的意志，以及两种意志的对抗，并没有使剧本具有真正的戏剧性。在这类剧本中，冲突是构成了，冲突的力度也不弱，但是，人物却往往显得单薄。那么，这样的剧本究竟缺少什么呢？我们不妨再从另一个角度提出同样的问题：在莎士比亚的悲剧《哈姆莱特》中，那位丹麦王子听到父亲的亡灵揭发了谋杀事件的真相以后，他的自觉意志明确了方向——复仇。看起来，这种意志的“自觉程度和强度”也是足够的。合乎逻辑的进程似乎应该是：自觉意志推动他去行动，克劳狄斯阻碍他的意志的实现，他们之间就要进行一场“意志与阻力”的冲突。然而，剧本中戏剧动作的实际进程并非如此。哈姆莱特的动作却是一再地犹豫不决，不断地自我反省，然后又是一连串的徘徊踯躅……在这里，又是什么东西在起作用呢？我觉得，只用“自觉意志”的理论并不能回答这类问题。在前面提到的那类剧本中所缺少的恰恰是“性格”；促使哈姆莱特产生复杂动作的也是他的复杂的性格。在心理学

中，性格是比意志更广泛的概念。一个人的性格，除了意志之外，还包含着特定的思想、感情、素养、心理特质等等因素。从表面上看，人们采取行动的直接动力似乎是意志。可是，一个人的行动所以不同于别人，正是由于他（或她）的性格的诸种因素在一起发挥作用。在戏剧创作中，假如主人公只是具有某种"自觉意志"，他（或她）虽然也会产生有力的动作，也可以和其他人物发生冲突，但无论是动作和冲突都往往会显得单调；而且，人物本身也会显得单薄。在实际生活中，人都是具有完整性格的。抽掉性格中的其他因素，把人净化为"自觉意志"的单一体，实际上也很难再现出活生生的人物。劳逊在谈到布伦退尔"意志冲突"的理论时说：布伦退尔"把黑格尔提示过的冲突律加以发展"。这个结论很值得进一步讨论。黑格尔在谈到冲突时是这样说的："戏剧诗的中心问题是各种目的和性格的冲突以及这种斗争的必然解决。"很明显，他是把冲突和性格联系在一起的。而且，这位德国美学家在他的《美学》中特别强调"性格的丰富多采性"，他反对把人物写成仅仅是"一种热情的代表"。从这个意义上说，布伦退尔并没有在黑格尔关于"冲突律"的理论上向前迈进，甚至是向后倒退了。劳逊提出"社会性冲突"的观点，从而大大发展了布伦退尔的"冲突律"；可是，就"意志冲突"本身来说，他却没有突破布伦退尔的概念。

总之，我们并不否认"意志冲突"，因为这种主张在理论上是可以成立的。但是，对于剧作家的创作实践来说，"性格冲突"却会具有更大的活力。我们完全拥护劳逊关于"社会性冲突"的主张，因为它可以引导我们的剧作家面向社会，重视剧本的社会意义；可是，有才华的剧作家，应该努力通过生动的"性格冲突"去体现各种社会矛盾，而不能把戏剧冲突变成各种社会矛盾的图解物。

"剧本结构的特质"——戏剧性动作

劳逊在书中写道：

> 在论述亚里士多德时，我们提到过亚里士多德对动作所作的重要解释，他并没有把动作当作剧本结构的一种特质，而是把它当作结构的基本要素……

初看起来，这段话，特别是"把动作当作剧本结构的一种特质"这句话，似乎有点费解。实际上，正是这句话道出了戏剧结构的奥秘。

一般地说，人们都认为动作是剧本的基本要素。劳逊也指出了这一点："一出戏就是一个动作体系。"这是很容易理解的。

那么，戏剧动作是什么呢？劳逊认为，它"是一种结合着形体运动和话语的活动。"这个定义表明，戏剧性动作至少包含两种形式：一是人物的"形体运动"（也就是一般所说的"外部动作"），劳逊认为，这是"最低限度"的动作，在戏剧中却是不可缺少的。要说明这一点，只举一个例子就够了，哑剧就只有外部形体动作，但仍然不失为戏剧。劳逊认为，"说话也是动作的一种形式"，所谓"说话"，当然包括人物的对话，独白等等。书中指出："假如对话不足以推进动作，它们便毫无价值。""抽象的或谈谈一般的感受和想法的对话是没有戏剧性的"。对话是否具有动作性的"唯一考验是看它是否具体，有无实际的冲击力，能否使人紧张。"根据同样的理由，他认为，像哈姆莱特关于"活下去？还是不活？"那样的独白，"是具有戏剧性的效果的"，当然也是"动作"。应该指出，随着戏剧艺术的发展，戏

剧动作的构成因素也在发展。尽管如此，劳逊提出的形体动作和语言动作，仍然是构成戏剧动作的两种主要因素；它们是剧本中展示人物性格、揭示人物内心世界的最重要的表现手段。

由此可以引出如下的结论：要研究戏剧创作和戏剧艺术的"特质"，归根到底就在于，它是动作的艺术。一句话，没有动作，就不会有真正的戏剧性，也就没有了戏剧。劳逊正是这样解释戏剧创作的特质的："一小段对话。一场或整个一出戏都牵涉到具有或不具有动作性的问题。"当然，他的解释是正确的。

有人讲过：戏剧结构的任务，就是在舞台时间、空间的范围内组织动作。从这个意义上说，所谓"剧本结构的特质"，也正在于对戏剧动作的组织。尽管人们可以从不同的角度说明结构的任务：有人认为它是"组织事件"，有人认为它是"安排情节"，有人则认为它是对戏剧场面的组织安排，等等；可是，假如离开了动作，这些定义就会变得毫无意义。离开了戏剧动作去"组织事件"，就有可能把剧本变成叙述事件的过程，而"叙事"则是没有戏剧性的。如果要讲"安排情节"，那么，在剧本中，离开了动作，没有动作的因果发展，也就谈不到真正的戏剧情节。谈到场面，它既然是构成剧本的基本单位，结构的任务当然包含着对场面的选择与安排；可是，任何一个戏剧场面都只能是由动作的流动构成的。劳逊把剧本结构的特质归之为动作，正是提醒我们不要忘记戏剧艺术的根基，把结构建筑在最坚实的基地上。

那么，把动作看成是剧本结构的特质，对创作实践又意味着什么呢？从这里入手，劳逊又给我们一些什么启示呢？

首先，劳逊在讨论戏剧动作如何发生、发展的问题时，为我们提出了两条线索：一、人物的"自觉意志"是动作的潜在"根源"（也就是我们通常所说的内在动力）；二、人物所处的"情境"是动作的外部动力。值得注意的是，劳逊在说明这些问题时，把"自觉意志"的观点和阿契尔关于"危机"（又译为

"激变"）的理论联系在一起，从而把动作的问题深化了。我觉得，这是劳逊在讨论"戏剧性动作"时很值得注意的一个重要问题，因为对于戏剧创作说来，它很有实践的意义。劳逊认为："危机"指的是"戏剧性的爆发"，它是由"意志的力量和社会必然性的力量之间的平衡状态的变化"构成的。这些话的意思是：人物的"自觉意志"使行动趋向于一个目的，在一般没有阻力的情况下，人物的意志和环境是平衡的，这里就不会有什么戏剧性的动作；当人的"自觉意志"受到阻力时，他（或她）就要同阻碍自己的力量进行斗争，这时，平衡状态被打破，便构成一种"危机"。这里就涉及到戏剧结构的一个重要问题："戏剧必须处理能够影响人的生活和情绪的各种情境。"早在18世纪，启蒙运动时期的法国理论家狄德罗，在论述"严肃喜剧"（正剧）时，就提出"戏剧情境"这个概念，并认为，它是戏剧创作的中心问题。在狄德罗看来，"情境"是由"家庭关系、职务关系和友敌关系"构成的。黑格尔也十分重视"情境"，他认为"艺术的最重要的一方面从来就是寻找引人入胜的情境，就是寻找可以显现心灵方面的深刻而重要的旨趣和真正意蕴的那种情境。"黑格尔对情境有自己的解释：它是由"有定性的环境、情况和关系"构成的。他明确指出："只有当情境所含的矛盾揭露出来时，真正的动作才算开始。"劳逊在本书中也一再强调"情境"的重要性，不过，他并没有对它的含义做具体说明，但从他的有关论述中，我们仍然可以看出，所谓"情境"，主要指的是人物所遇到的阻碍；这种阻碍可能来自社会环境，也可能直接来自其他人物，从而构成推动人物产生动作的外部动力。构思、处理这类"情境"，当然是剧本结构的重要课题。解决了这个课题，才能为戏剧动作提供条件。

其二，劳逊认为，剧本结构的任务，还在于解决动作与思想（主题）两者统一的课题。他明确指出："动作的统一性和主题

的统一性其实是同一个东西”，“在实践中，真正的统一性必须来自主题和动作的结合”。对剧作家说来，这是一个很实际很有用的原则。谁都知道，戏剧动作不仅是展现人物性格的手段，也是揭示剧本思想（主题）的手段。任何一个剧本的主题思想，只有通过人物的动作揭示出来，才可能具有艺术的力量。这个浅显的道理恰恰是剧本成败的关键。假如剧作家在结构中不能解决“主题和动作的结合”，就会造成形象和思想脱节的情况：或者使动作散漫杂乱、含意模糊不清，或者就得在动作之外去说主题、讲主题。在前一个时期，我们的戏剧创作曾经存在“概念化”，“说教化”的倾向，某些剧本出现思想压倒动作的情况；当否定了这种倾向时，有人又走向另一个极端：否定剧本“主题”的必要性，或者干脆把剧作家的创作过程说成是完全排斥理性思维的纯感性活动，似乎剧作家可以只写动作，完全不管它的意义。这种倾向，对戏剧创作的发展同样是有害的。我觉得，劳逊提出“主题和动作结合”的原则，不仅是医治概念化弊病的良药，也是对“非主题化”倾向的有力否定。

当然，对任何一个正确的原则，都不能简单化。劳逊不仅提出了这一原则，同时又提出一个问题：“我们必须找出这二者如何才能结合起来”的途径。实际上，在这里也有两条不同的途径。一是“主题先行”的途径：剧作家关在屋子里根据某种抽象观念先确定剧本的主题（实际上只是一个抽象的观念），由此出发，再根据主题的需要演绎出人物的行动，用以图解主题。按照这条途径当然可以实现“主题和动作的结合”，但只能是在概念化基础上的结合。劳逊虽然反复强调主题、思想的重要性，甚至说，剧本“统一化的力量是思想”；但可以看出，他是反对概念化的。他指出：“一个思想——无论它完整到什么程度——本身总是没有戏剧性的。剧作家头脑里的抽象概念必须通过一个奇妙的过程才能获得生命!”他提出“主题和动作相结合”的原

则，正是为了寻求一条使主题获得艺术体现的途径。通观全书，他所寻找的途径是：剧本结构的出发点是动作，剧作家应该从动作中寻找实现结构统一性的出路，并从这里入手解决主题和动作相结合的问题。正是在这个基点上，他已经为图解主题与主题的艺术体现划清了界限……

其三，劳逊指出：戏剧动作的一个重要特征，是它的“流动性”。也就是说：真正的戏剧性动作，“必须在不断地发展过程中，所以它必须从别的动作生发出来，必须引起别的不同的动作。”正因为如此，剧作家就不能把一堆散漫的、相互没有联系的动作堆凑起来，而必须赋予一系列动作以因果相承的内在联系，把它们构成一个“有机整体”。在这一点上，劳逊对亚里斯多德关于“有机整体”的主张做了具体解释，并朝着创作实践的方向予以发展。

在劳逊看来，剧本结构的统一性，就在于动作的统一性。他认为，实现“动作统一性”的方针，并不在于“集中使用素材”：“例如把动作集中在某个人或某个集团身上，再不然就集中在某一个事件或某几个范围极狭小的事件上。”他说：“这类企图必然是徒劳的。”他以德国剧作家霍甫特曼的《织工》和苏联影片《关于列宁的三首颂歌》为例，说明有些剧本虽然“处理了许多事件和人物”，但动作却是统一的；而有些剧本“虽然只是处理了一个简单的故事，结果仍然显得很松散”。劳逊通过不同剧目的对比，把我们引入一个结论：“从高潮看统一性”，或者换一个说法：“高潮是考验结构中每一个元素的试金石”。我觉得，对这个结论的阐述，是劳逊讨论戏剧结构部分的精华，也是对剧作家最有启示性的内容；而且，他反复强调的“主题和动作相结合”的原则，也是包含在这个结论之中。

戏剧理论家们对剧本中的“高潮”有不同的解释。劳逊认为，所谓“高潮”，是“指动作最后的和最强烈的阶段”。可以

看到，劳逊对高潮的这种解释，和他所提出的“剧本结构的特质是动作”的观点，是完全一致的。值得注意的是，他反对弗莱泰格为戏剧构成所规定的“金字塔公式”。按照这个公式，一部剧本的动作必须分为（1）介绍、（2）上升、（3）高潮、（4）回复和下落、（5）结局。在相当长的一段时间内，这条公式对西方的戏剧理论和创作实践曾经有过很大影响。根据这条公式，剧本的“高潮”，应该是全剧的中间部分（如五幕剧的第三幕）。劳逊把“高潮”看成是“动作最后的和最强烈的阶段”，是对“金字塔公式”的否定。书中声明：他一直认为“高潮”“就是动作的结尾，而从来没有提到过下落动作”；他还说：“‘下落动作’这个术语是非常不得当的，而紧张则应当一直持续到动作的最后一分钟。”劳逊的主张至少有两个长处：其一，对剧作家的创作实践来说，要在高潮部分之后，再用很多篇幅处理“下落动作”和“结局”，往往会使剧本拖沓，很难维持观众的兴趣；按照劳逊的主张，在动作达到“最后的和最强烈的阶段”（高潮）时，大幕很快闭上，就比较容易把观众的兴趣维持到最后。其二，按照“金字塔公式”去分析剧本的高潮，往往会得出错误的结论，例如，弗莱泰格在分析《罗密欧与朱丽叶》时，认为全剧的高潮是第三幕第二场和第三场；从奶妈把提伯尔特的死讯告诉朱丽叶一直到男女主人公在劳莲思长老的密室相会，罗密欧告辞出走。这个结论显然是错误的。劳逊不仅对高潮作了正确的解释，对很多剧本高潮部分的分析，都有自己的看法。例如，他认为，莎士比亚《罗密欧与朱丽叶》的高潮是男女主人公在墓穴中先后自杀；《奥赛罗》的高潮就是主人公在死前的场面：他作了“一篇壮丽的演说辞”，“于是，他将短剑刺入了自己的心脏”；而易卜生《玩偶之家》的高潮是女主人公最后的出走；“在她身后发出的碰门声比滑铁卢或色当的炮声更有力量”（劳逊引用肖伯纳的话）……我很同意劳逊对高潮的解释以及他

对这些剧本的分析。把这些场面看作是全剧动作的“中心点”——顶点，我们自然可以接受劳逊引申出的两个结论：

第一，正是在这些剧本的高潮部分，可以充分体现全剧的主题思想：动作的中心点与思想的中心点两者完满的结合。

第二，也正是在这些高潮场面中，人物动作的“中心点”可以成为检验全剧各部分动作是否具有统一性的“试金石”。也就是说，在这些剧本中，从开端部分到发展部分的全部动作，都可以成为这个“中心动作”的因（直接的或间接的、远因或近因）。在高潮部分之前，各场中的动作都对这个中心动作起着影响：或者促进它，或者延缓它。全剧以“中心动作”（高潮）为归宿，构成了一个因果相承的动作体系，因而实现了劳逊所要求的那个“动作的统一性”。

理论工作的方法——从研究实践出发

我在前面介绍的内容，只是这部著作的一些鳞爪。除此以外，书中对于剧本创作中的许多具体问题，诸如有关处理“说明”部分、“进展”部分的技巧，有关“性格描写”、“对话”的技巧，等等，都有不少精辟的见解。对此，无须一一赘述。认真读一读这本书，不仅对于剧作者是有益的，从事戏剧理论工作的同志，同样可以从中获得许多教益。在这方面，除了书中论述的有关剧本创作理论的许多问题可供参考以外，更重要的是，劳逊研究创作理论的方法，很值得我们学习。

劳逊在“序言”中声明：

本书所使用的方法和那种将技巧的处理习惯地当作一堆规则，只要背熟了就可以如法炮制的方法不同，它

> 不是那么简单的。任何一位剧作家，只要他严肃地钻研过他那一门技巧，就一定会知道，对待那些教科书上所罗列的规则，最好的办法就是“反其道而行之”。只有深切了解创造的过程，才可能有希望掌握技巧。

读了这段话，我们自然会联想到鲁迅所反对的诸如“小说作法”之类的东西，因为诸如此类的制造“规则”以供人们“如法炮制”的“编剧法”是不少的。读了这段话，我们还会联想到英国戏剧理论家阿契尔在《剧作法》“导言”中写的一段话：

> 亚里斯多德本人与其说是把雅典的剧作家的实践加以教条化，还不如说他只是把这些实践加以分析、归类而从中归纳出一般的经验而已。他不说“你必须如何如何”，而宁肯说“你最好如何如何”……

我觉得，学习劳逊和阿契尔研究剧本创作理论的方法，对于发展我国戏剧理论工作，有着重要的意义。

劳逊写这本书，基本上是按照他本人倡导的方法从事的。他的方法，可以归纳为以下几点：

第一，他反对从某些现成的理论教条出发，去制定剧作者必须遵循的“规则”；而是从认真研究古今剧作家的大量剧作出发，从中总结出某些规律性的东西，清理出可供剧作者借鉴的经验和教训。

第二，他反对把编剧技巧当做与创作思想和剧本内容无关的、僵死的、一成不变的“规则”，而是把剧本创作作为一个“活的创造过程”，深入讨论把生活素材戏剧化的技巧；在这中间，他特别重视剧作者“创作目的”对技巧运用的制约作用，他指出：“剧作者的信念和他对人类关系和理论价值的感情都将

支配戏剧性的冲突和决定各个场面、各个情境的安排。”

第三，他反对“认为剧作家的创作环境是一个与世隔绝的世界”之类的研究倾向；他研究每个剧作家的创作实践活动，都能把它们同特定时代的社会情况、哲学思潮以及心理学流派联系起来进行考察。

当然，劳逊并不是在书中的任何地方都能把这些方法贯彻到底。正如有人已经指出的：劳逊“有时也急于给读者介绍某些完美无缺的、在任何情况下都能起救急作用的药方。”或许正因为如此，作者在某些章节中有时也或多或少地表现出一点“书斋气”。我们还可以看到，书中凡是体现上述原则的章节，理论都充满了活力；凡是违背上述方法的地方，也都不免显得僵化。这正说明，作为从事剧本创作理论研究的人说来，要真正实行这些方法，也并不容易。

同时，我觉得，劳逊在这本书中表现的一个更重要的弱点是：他在讨论剧作技巧问题时，对性格塑造的艺术讨论得不够深入、具体，而且他有意无意地表现出忽视性格塑造的倾向。当然，我并不主张理论家们一定要为“性格”提出精确的定义，我也并不认为那种脱离开剧本创作的具体环节去空谈“性格塑造”问题的方法是正确的。劳逊说得对：在剧本中，只有通过“动作”，“才有了解性格的可能性”，他引用泼拉斯的主张也是正确的：“突出性格的唯一方法是，把人物投入到一定的关系中去。仅仅是性格，等于没有性格，只是随意堆砌而已。”不过，这些都只是关于“性格”体现的具体问题。通观全书，劳逊由于片面强调“自觉意志”，而忽视了人物性格本身的丰富性和复杂性；他似乎认为，剧本中的人物似乎可以只是“自觉意志”的单一体，而忽视了性格中的其他复杂因素。这种主张，体现在他对动作、冲突等一系列具体问题的论述之中，也体现在他对许多优秀剧作家（如莎士比亚、易卜生等等）创作成就的探讨之

中。无论如何，性格塑造是现实主义戏剧创作的一个中心问题。贝克说得好：“一个剧本的永久价值在于它的性格刻画的艺术。”对于一部现实主义的戏剧创作理论著作来说，忽视“性格”，有意无意地把人物形象简单化，是一个不容忽视的缺陷。为了戏剧艺术事业的健康发展，摆在我国戏剧理论工作者面前的一个重要课题，是深入研究戏剧创作的规律。在这方面，我们应该克服理论研究中的教条主义倾向，应该坚持从研究我国戏剧创作的实践出发，实事求是地总结戏剧创作的经验和教训；同时，也需要用正确的方法研究不同时代、不同国家、不同流派的剧作家们的实践经验，从中找到某些可供借鉴的东西。为了实现这个任务，我们可以而且应该学习劳逊这本书的长处，避免他的弱点，把研究工作深入下去。

原载《美国戏剧论辑》118—146 页，为《中央戏剧学院戏剧艺术丛书》（二），中国戏剧出版社 1985 年版。

电影剧作与电影观念

电影剧作家不一定是电影理论家。然而，一个电影剧本作家的创作实践，却不能不受某种理论、观念的影响——自觉或不自觉地。近几年来，电影理论出现了百家争鸣的局面，各种电影观念纷纷出现，通过多种渠道影响剧作家的创作实践。在这种情况下，电影剧作家更不可能处身于理论的“空白地带”。创作实践已经证明：各种电影观念对剧作家的实际影响是不可避免的。

所谓“电影观念”，乃是某个人或某些人对电影艺术规律的根本看法。电影艺术有自身的客观规律，认真地说，任何一种电影观念，都应该能够反映电影艺术的客观规律。但是，人们的主观认识与对象的客观规律性，并不总是完全一致的。电影艺术是一种复杂的精神产品，人们认识的主观性和局限性，观察、研究对象的角度和深度的差异性，必然会形成观念的多元化。强制性地把观念划一，只允许一种观念存在而排斥异端，既不符合人们认识事物的规律，也不利于电影艺术的发展。不同的电影观念并存，通过讨论、争鸣，有助于深化对电影艺术客观规律的认识。在这篇短文中，不可能就“电影观念”涉及的全部问题进行讨论，也不准备就某一种观念进行剖析。我只想从近几年电影创作实践中提出一个问题：一部电影剧本应该是未来影片的基础，基础好不好，对影片的成败得失起着很大作用。那么，一部电影剧本应该为影片提供哪些基础？从另一个角度来说，写电影剧本的同志为了能够很好地运用这种文学形式，究竟应该树立什么样的

观念？

电影剧作既然是影片的基础，写剧本的同志，首先就应该树立一种观念：尊重电影艺术的特性，并在创作实践中体现它的特性。对于初学写剧本的同志来说，树立这种观念就显得格外重要。

在中国电影艺术发展的某个时期内，曾经出现一种片面化的观念：强调电影与文学、戏剧的共同性，而忽视电影艺术自身的特性。这种观念对电影艺术的发展产生了不良影响。经过对这种倾向的反思，很多同志旗帜鲜明地强调电影艺术的特性，并从多方面研讨这一课题。与此同时，克拉考尔、巴赞等西方电影理论家的观念，受到广泛重视。从近几年的创作实践来看，强调电影艺术的特性，确实起到良好的效果，它至少为国产故事片增强了艺术的活力。

强调电影艺术的特性，首先意味着：把电影摄影机拍摄的镜头画面作为电影的基本构成元素，并由此出发探讨电影作为一种艺术的美学特性。克拉考尔把电影的基本特性归之为照相的本性，并由此引申出：电影的本性就在于"物质现实的复原。"由此而来，强调"纪实性"作为一种电影观念，已经在我国电影界初步确立起来。这种观念有其合理性。仅就镜头画面、活动照相这种最基本的构成元素来看，它确实包含着"纪实性"。电影剧作家应该重视这种特性。有人认为：镜头画面是摄影机拍摄下来的，创造视觉的造型形象是导演和摄影师的任务；而电影剧本作为一种文学体裁，它乃是语言的艺术。按照这种"分工"论，电影剧作者似乎只是用文学语言写作，而不必考虑镜头画面。其实，电影剧作者和导演的形象思维应该具有一致性。剧作者在写作时，主要是把镜头画面转化为语言（文字），导演则要把剧本中的语言转化为镜头画面。普多夫金在谈到电影编剧的特点时已经指出："编剧必须经常注意这一事实，即他所写的每一句话将

来都要以某种视觉的，造型的形式出现在银幕上。因此，他写的字句并不重要，重要的是他的这些描写必须能在外形上表达出来，成为造型的形象。”（《论电影的编剧导演和演员》）为了使剧本为导演、摄影师的工作提供基础，电影剧作家应该熟悉镜头画面的造型特质，在艺术构思和写作过程中，坚持运用这种形象思维的方式——把握和运用画面造型的逻辑。也就是说，剧作家应该有敏锐的“银幕感”。

所谓“银幕感”，它当然是以掌握镜头画面的造型为基础的。在这个基础上，它至少还包含着两个意义：其一，如果说，镜头画面是电影语言的基础，那么，镜头的变换及分切组合的逻辑，则是电影的语法和文法。电影剧作家的银幕感，不仅涉及到对画面造型的敏感，还包含着电影中画面运动的时空逻辑。其二，声音融入了电影，从而使电影形象从单纯的视觉造型发展成为音画复合形象。这就要求电影剧作家不仅要熟悉各种声音在电影中的作用，培养对声音的银幕感，而且，在艺术构思和艺术处理的过程中，都要考虑到它与镜头画面的复杂关系。

因此，可以看出：如果电影剧作家忽视电影艺术最基本的特点，那将意味着什么！对于一个写过小说或舞台剧本的作者说来，要在电影创作方面显身手，更应该树立起关于电影基本特性的观念。

那么，电影剧本作家树立起上述观念，是否就能写出一部好的剧本？剧作家仅仅注意到上述因素，是否就一定能使自己的剧本为影片提供好的基础？在思考这些问题的时候，有两种绝对化的观念是值得注意的。

其一，忽视电影的基本元素，只强调电影作为一种艺术应该具有共同规律，把它同化于文学或戏剧。对此，前面已经说明过了，不再重复。

其二，片面强调电影的基本元素，否定它应有的艺术的共同规律，又否定它包容的其它综合成分。这就是所谓“纯电影”

的理论。这种理论早已有之。谢尔曼·杜拉克曾经说过："把不是电影所固有的一切因素全部剖掉；从人们对运动和视觉节奏的认识中去寻求电影的真正的精华；这就是目前正在黎明曙光中显现出来的新的美学。"她主张剖掉的那些非电影所固有的因素中，首当其冲的是文学因素和戏剧因素。岩崎昶在说明这种理论的实质时指出："戏剧的要素和文学的要素从电影中被驱逐出去了，故事情节也不要了，演员、演技和导演，都被看作是障碍。而表现在银幕上的只是那些真正属于电影要素和纯视觉的变化。"他认为，这种倾向的错误在于："完全脱离了精神内容，而陷入纯感觉的形式。"(《电影的理论》)在我看来，完全剥掉这些因素，不仅会使电影"脱离精神内容"，也会使其形式受到损伤。电影剧作家要接受这种观念，实际上也就是否定了电影剧作自身的价值，或许也就不必去写电影剧本了。

在电影观念的争论中，关于"文学性"、"戏剧性"等等问题，已经被突出出来。有人主张完全丢掉这些因素，有人则强调它们在电影中的重要价值。要全面探讨这类问题，需要很多篇幅。通观我国近几年出现的电影剧作，人们可以看出：尽管类似"纯电影"的理论主张在我国有所发展，但是，大多数剧作家并没有完全按照这种主张去指导实践。我个人感到，"文学性"、"戏剧性"等等因素并没有成为我国电影的赘疣。从某种意义上说，当前的电影创作，从总体上看，既存在着忽视电影艺术特性的缺陷，同时也缺少真正的"文学性"和"戏剧性"。两者或共存于同一作品，或分别表现在不同的作品之中。关于后一种缺陷，在电影剧作中的表现是多方面的：

关于思想深度

反映社会生活的深度和思想的深刻性，是古今中外优秀文学

作品共有的特点之一。电影艺术固然有自己的特性，但是，好的影片也应该具有较大的思想深度。有人说，我们电影创作向来重思想深度，这是我们的宝贵传统。我同意这种说法。但是，我并不认为，思想深度的问题在我国电影创作中已经完全解决了。事实并非如此。几年前，张骏祥曾经说过："电影质量要提高，首先电影剧本本身的文学价值一定要站得住。不注意这一点，是我们质量不高的一个很重要的原因。"他在谈到剧本的"文学价值"时着重强调的是"站得住的思想意义"，"作者对生活独特的见解"等等。有的同志指出：影片的"思想意义"、"思想性"，乃是文学艺术作品共同的要求，与其将它归入"文学性"、"文学价值"，倒不如说是"美学价值"。其实，无论是称之为"文学价值"，还是叫做"美学价值"，并没有实质性的区别。问题也并不仅仅在于是否承认我们的电影创作在这方面存在着缺陷，更重要的是认真研究电影剧作家应该怎样获得思想的深度。让电影承担某种应时的宣传任务，让影片中的人物充当某种政治主张的宣教者，并不就是有了思想深度。这种概念化的倾向与剧本应有的"文学价值"（或"美学价值"）是背道而驰的。直到今天，有些电影剧作还没有完全克服掉这种倾向。除此以外，有一些涉及到"思想深度"的具体问题，还值得深入探讨。比如，有人把"思想深度"与"政治片"、"问题片"中提出的"重大问题"等同起来，这种看法是不全面的。实际上，剧本反映了重大的政治问题和社会矛盾，如果它是概念化的，把人物变成问题的说明者和图解物，也并不能说它就是深刻的。重大的题材，并不是思想深度的同义语。电影剧本的思想深度，指的是艺术形象（主要是人物形象）所蕴寓的思想内涵。有些剧本的题材可能并不那么"重大"，但是，如果剧作家开掘得深，在艺术形象中熔铸了自己对生活独特的思想发现，也可能获得思想的深度。又如，电影剧本的"思想内容"，应该有广阔的含义，它可能是

指对政治问题和社会问题的看法，可能是指人生的哲理以及道德观念、伦理观念，也可能是指对人性某些本质方面的揭示……所有这些方面，都可能成为剧作家独特的思想发现。把电影剧本的思想内容仅仅局限为政治观念和社会观念，认为剧作家必须在这些领域发挥战斗作用，未免过于狭隘了。近几年来，我国有些电影剧作家力求在积累丰富的生活素材的基础上，经过精深的思考获得独特的思想发现，避免用人所尽知的现成观念作为剧本的主题。他们力求从政治上急功近利的狭隘天地中解脱出来，精心开掘那些具有普遍性和长久性的精深思想，因而使剧本和影片的思想深度有长足的进步。这种情况是令人鼓舞的。但是，就很多剧作看来，在这方面还存在着缺陷：生活视野狭窄，思考角度的单一，政治上的急功近利，思想的平庸和单调……这些，造成了剧本和影片的致命伤；缺乏真正的思想启示力量和长久的生命力。

关于戏剧性

片面强调电影艺术的“纪实性”而否定“戏剧性”，使某些剧本和影片削弱了应有的艺术吸引力。这种情况是电影艺术失去很多观众的原因之一。从电影的基本特性来说，“纪实性”是一个有待深入研讨的问题。但我认为，把“纪实性”与“戏剧性”完全对立起来，对电影（故事片）的发展未必有利。究竟应该怎样理解“戏剧性”的内涵，在戏剧理论和电影理论中都值得深入探讨。对此，我在拙文《“舞台化”与“戏剧性”》中已经有所说明，但也只是个人的一孔之见。无论如何，把“戏剧性”归之为冲突的尖锐性、情节的紧张性等等，是不全面的。如果这样理解“戏剧性”，那么，它似乎只适用于某一些片种（如情节片、惊险片之类），对其它片种说来，当然是可以丢弃的。然

而，这样理解“戏剧性”的内涵，是一种片面化的观念。在戏剧理论中，也只是一家之言。在解释“戏剧性”内涵的多种说法时，弗莱塔克的观点很值得重视。他指出：“所谓戏剧性，就是那些强烈的、凝结成意志和行动的内心活动，那些由一种行动所激起的内心活动，也就是一个人从萌生一种感觉到发生激烈的欲望和行动所经历的内心过程，以及由于自己的和别人的行动在心灵中所引起的影响。”概括地说，“也就是一个行为的形成及其对心灵的后果。”按照我的理解，真正的戏剧性就在于由外界的影响而引起的内心活动，以及内心活动外现为行动的过程。仅仅写各种事件的过程，并不一定具有戏剧性，重要的问题在于事件对人物心灵的深刻影响，仅仅写人物行动的过程，也并不一定是有戏剧性，重要的问题在于表现促使人物行动的心理内容。也就是说，戏剧性的实质在于从“外”（影响人物心理的客观因素）到“内”（心理过程）到“外”（行动）的因果性链条。当代电影的一个明显趋向是深入开掘人物隐秘的心理世界，这种趋向亦不意味着对戏剧性的否定。剧作家如果要深入开掘人物的隐秘的内心世界，就应该为心理活动提供客观的影响因素，并赋予它以有力的外现方式。我在那篇拙文中曾经说过，动作是戏剧性的根基，电影也需要这个根基。戏剧和电影的“近亲性”，并不在于结构方式，而是在于演员的表演艺术，在于演员的表演艺术都不能离开它特殊的表现手段。在戏剧和电影中，动作不仅是再现人物行动的手段，也是心理活动直观外现的手段。从这个意义上说，电影中的各种客观表现方式与主观表现方式，都可能具有真正的戏剧性。这里所说的动作，包括外部形体动作、言语动作、静止动作等等成分。按照戏剧性的要求，动作的各种成分既应该具有直观性，又应能够揭示隐秘的心理内容，应该是两者的统一。有些电影剧本缺少真正的戏剧性，并不在于它们没有集中、统一、激烈的冲突，也不在于缺少曲折、紧张的外部情节。

戏剧性并不是指冲突、情节的外在强化程度。外部冲突的“淡化”，可能意味着内心冲突的强化；外部情节的“淡化”，也可能意味着心理情节的深化。我感到，有些电影剧本缺少戏剧性的具体表现是：其一，只注重表现某些事件和行动的过程，而忽视对人物内心世界的深入揭示。其二，在揭示人物内心世界时，把人物复杂的心理活动过程净化为单一的意志，因而往往造成人物形象的简单化和理性化。其三，在运用各种动作成分时，缺乏应有的表现力，如外部动作缺少丰富的心理内涵，对话缺少丰富的潜台词，静止动作（包括“特写”）的心理内涵过于空泛，等等。

关于“人学”观

强调人物形象的塑造，已经被有些同志看作是一种过时的“传统观念”。否定人物形象的重要意义，认为影片可以不着力于人物形象的塑造，也可以被看作是一种电影观念。但是，如果我们承认文学是“人学”，那么，电影剧本作为一种特殊的文学体裁，它也应该是“人学”。实际上，我国电影艺术在近几年虽然有长足的进步，但是，就大多数故事片说来，人物形象的塑造仍然是一个薄弱环节。很多观众对银幕上屡屡出现的虚假、概念的人物，一再表示不满。影片中的人物形象塑造，是导演、演员、摄影、美工集体完成的，但是，所有这些艺术家的创造都要以电影剧本为基础。电影剧本为影片提供的基础是多方面的，但最重要的基础还在于人物形象的塑造，电影剧作家要坚持现实主义的创作原则，只了解电影艺术的特性是不够的，还需要树立起正确的“人学”观。与其它流派相比较，现实主义电影创作更重视人的社会属性，更重视各种人物的社会本质。但是，现实主

义不仅强调人物的社会性，还强调人物应有的活生生的个性。我感到，所谓“社会性”、“社会本质”，都只是人物的共性，而“个性”主要在于每个人所具有的心理特质。把现实主义的“人学”观仅仅归之于社会学原则，而忽视对个别人物心理特质的观察与把握，乃是许多剧作在人物形象塑造方面概念化的根源之一。从近几年的一些剧本和影片可以看出，有些剧作家并不忽视电影艺术的特性，在结构形式和表现手法上也有自己的追求，但并没有从人物概念化的倾向中跳出来。我觉得，电影剧作家应该正视这个问题，在观察、研究各种人物以及塑造人物形象时，应该在心理学上多下功夫，从这个角度去解决“人学”的课题，去寻求现实主义深化的途径。

要提高电影剧作的质量，有很多理论和实践问题亟待解决。一位电影剧作家需要具有广泛、深厚的修养。作为热爱电影艺术的观众，提出上述问题，与电影剧作家共同探讨提高质量的途径。不妥之处，望得到指正。

原载《电影创作》1985 年第 7 期

《当代戏剧观念的新变化》质疑

目前，关于戏剧观念问题的讨论正在逐步深化。参加讨论的同志大都抱着共同的目的：探究障碍我国戏剧艺术健康发展的原因，寻求振兴戏剧艺术的出路，因此它就绝非“南派”与“北派”，“海派”与“京派”之争，而是一场全国性的学术讨论。最近，我连续读到陈恭敏同志发表在《戏剧报》1985 年第 10 期和《戏剧艺术》同年第 3 期上的两篇文章，标题都是《当代戏剧观念的新变化》(以下简称《新变化》)，内容也大同小异。读过这两篇文章，对近几年在戏剧界出现的一种“新观念”有了全面的印象，也从中受到不少启发。但是，我对文中提出的种种观点，却持有不同的看法。两篇文章把“观念的新变化”归结为四：一、“从诉诸情感向诉诸理智转化”；二、“从重情节向重情绪转化”；三、“从规则向不规则转化”；四、“从外延分明的艺术向外延不太分明的艺术转化”。本文拟针对上述种种“新变化”，与《新变化》一文的作者逐一进行讨论。

关于“情感”与“理智”

戏剧艺术中情与理的辩证关系，向来是戏剧理论研讨的重要课题。我注意到，《新变化》作者一方面强调当代“戏剧创作的一个突出的变化就是从诉诸情感向诉诸理智转化”，一方面又提

醒我们："当然，这并不是说戏剧再也不需要以情动人了，以情动人在艺术上永远有它的地位，是永远需要的。"（着重点为引者所加，下同）这就是说，作者的"新观念"并没有从根本上否定情与理的联系和统一。既然如此，又哪里谈得上什么"转化"呢？所谓转化者，按我的理解，似应是由此及彼，即由一事物转变为另一事物才对。

值得注意的是，作者所提出的由情感向理智的转化这一"新变化"，是以曲解"旧戏剧"为前提的。文中反复强调："过去的戏剧是诉诸情感的"，"诉诸情感是千百年来文学戏剧的金科玉律。"这样的论断至少是片面的。诚然，无论是莎士比亚还是易卜生、契诃夫，他们的剧作都是"以情动人"的，但有谁能说这些"过去"的剧作家不"诉诸理智"了呢！直到今天，当我们认真读《哈姆莱特》、《马克白斯》、《李尔王》时，仍然可以从中受到很多理性的启迪。作者不仅在谈到"过去的"剧作者时根本不提他们的理性启示作用，甚至把"过去的"观众也都说成是"仅仅满足于看一个悲欢离合的故事，满足于洒几滴同情的眼泪，得到一些感情上的满足"。我看，"过去的"观众未必如此。退一步讲，即使作者能够找到这样的观众，也不能据此得出"过去的戏剧是诉诸情感的"这样的结论。按照这样的逻辑，如果我们能够在当代观众中找到同样的例证，岂不是也可以把"诉诸情感"这个"金科玉律"，"转嫁"到"当代戏剧"身上去了吗？

作者把"过去的戏剧"固有的"诉诸理智"的功能一笔抹掉，同时又举起"从诉诸情感向诉诸理智转化"这面"新观念"的旗帜，其目的并不在于研讨情与理辩证统一的途径，而只是为了给"诉诸理智"作护法。这个"新变化"的实质，正在于轻视情感而强调理智。

我记得，陈恭敏同志四年前在《戏剧观念问题》（见《剧

本》1981 年第 5 期）中曾明确反对我国戏剧创作中的“理性主义”和“唯理论”倾向。针对这种倾向，他主张“强调作家艺术家对生活的直接感受、情感体验、艺术想象”，强调重视“性格、心理、情感的多样化”。这无疑是正确的。人们会说，一位理论研究者根据创作实践中倾向性的变化，调整自己的主张也是合理的。然而，在四年多的时间内，我们创作中的“唯理论”倾向是否果真“转化”为另一个极端——“唯情论”了呢？事实并非如此。尽管近几年有些剧目已经比较重视情感内容了，但是，“唯理论”及其产物——“概念化”，仍然是话剧创作中具有普遍性的倾向。从这个角度来说，真正起了变化的只是作者的观念。

既然每个人都有权修正过去文章的偏差和错误，那么，不妨让我们看看作者从反对“唯理论”转化为重理轻情，所提出的根据是否能够成立。我认为，两篇文章提出的根据也是站不住的。

其一，作者提出观念转化的现实根据是：“因为当代有许多问题是需要思考的。”其实，每个时代都“有许多问题需要思考”。或许，当代社会需要思考的问题多些，或许，当代人更善于思考，但这并不能成为“当代戏剧观念”发生一百八十度转变的根据。有很多学科都可以满足人们思考的乐趣，喜好思考社会问题的人可以从社会学研究中得到满足，要满足哲学思考的兴趣可以去从事哲学研究。为了单纯满足上述思考的乐趣，人们一般不会求助于剧院，观众到剧场里来，显然抱着另一种期望：满足他们审美的乐趣。

戏剧欣赏中也包含着对伦理问题、社会问题、哲学观念等的思考，但决不能离开审美感受孤立地强调理性思考，当然也不能离开“诉诸情感”而片面强调“诉诸理智”。丢弃前者而只谈后者，不仅离开了戏剧，也离开了艺术。

其二，作者为了把自己的观念变化合理化，还提出了评价作品质量的“新”标准：“一个戏提供的思考达到一个什么层次、什么深度，就决定了这个戏质量的高低。”我认为，把“思考”的层次、深度作为评价艺术作品质量高低的唯一标准，是不能接受的。评价一部艺术作品（包括一出戏），还需要有艺术的标准。一出戏所提供的思考的层次、深度固然重要，但是，同时还需要检验它的“美学优点的程度”。别林斯基把后者看作是艺术批评的“第一要务”，他一再强调“不涉及美学的历史的批评，以及相反，不涉及历史的美学的批评，都是片面的，因而也是错误的”。我注意到，恭敏同志为了避免把“思考”抽象化，又补充说：“强调作品引起观众思考，要求思想深度，当然不是抽象的，它必然包含历史的内容才有分量。”“思想的深度与历史的内容是紧密结合在一起的。”但是，即使我们对这种“思想深度与历史内容”的“紧密结合”作最正确的理解，它也并没有超出别林斯基的“历史的批评”这一范畴，说到底，作者所确立的只是“不涉及美学的历史的批评”，实质上乃是把完整的艺术批评肢解了。或许，作者认为，“美学的批评”已是人所尽知的常识，可以不必强调。如果是这样，也就谈不上什么“当代戏剧观念的新变化”了；如果作者认为“美学的批评”在“当代”已经不需要了，那么这种“新观念”就完全是错误的。不谈“美学的批评”，只强调“思想的深度”，对我国戏剧批评实践和戏剧创作实践，只能有害而无益。长期以来，我国戏剧批评不仅缺少深刻的“历史的批评”，更忽视真正的“美学的批评”。就大多数戏剧批评文章来看，其主要倾向是囿于一条公式：作品质量=思想深度=重大社会矛盾=重大社会问题。这种批评方法不仅使我国戏剧批评在群众中威信扫地，而且对创作中原有的公式化、概念化倾向起着推波助澜的作用。

其三，《新观念》作者认为：“戏剧的这个观念变化是一种

国际思潮，不仅在中国如此。”在我看来，作者的“观念变化”与其说是适应了当代世界的美学思潮，倒不如说是曲解地借鉴了布莱希特的理论。尽管布莱希特有过重理性的主张，但他也并不轻视情感。在他就“史诗剧”与别人辩论时一再强调：“史诗剧决不放弃感情”，“而是要设法加强它们，或者创造它们。”他用自己的表述方式强调戏剧中“情与理”的辩证关系：“感情促使我们大大加强理性，理性则净化我们的感情。”（参见《布莱希特研究》第 197、198 页）本文不可能对布莱希特的戏剧理论与实践进行深入研讨。我在另一篇文章中曾经说过：“文以载道”、“高台教化”作为我国封建社会长期流传的一种传统观念，它们在戏剧领域中的影响相当深重，而且，对外来的理论有一种融化力和改造力。在布莱希特研究中存在着的“断章取义”、“为己所用”的倾向，就是例证之一。

关于情节与“非情节化”

恭敏同志指出：“当代戏剧观念”的“第二个新变化是从重情节向重情绪转化”。人们可以看出，这个“转化”与第一个“转化”是相互矛盾的。但我想先就这第二个转化本身能否成立进行分析，再回头指出它们的相互矛盾。为了便于讨论，不妨先从作者为“情节”下的定义谈起。

恭敏同志在谈到“情节”和“情绪”的定义时，也是说法不一。他在《戏剧报》发表的文章上说：“情节的定义是生活的过程，而情绪的依据是心理过程。”而在《戏剧艺术》发表的文章却说：“情节的依据是事件过程，情绪的依据是心理过程。”显然，“生活的过程”和“事件过程”两者的涵义并不全同。把“情节”看作是“生活的过程”，至少是不确切的，因为这很容

易导致忽视在构成“情节”过程中剧作家对生活自然进程的加工，改造。至于把“情节”看作是“事件的过程”，这种说法也并不能概括戏剧的实践经验。比如，在莎士比亚的悲剧《马克白斯》中，一个重要事件是马克白斯杀死邓肯王。分析这部剧作就可以发现，它的情节并不是这一事件的过程，而是主人公完成这一事件所经历的复杂的心理过程，以及这一事件对主人公内心世界发生的影响，当然也包含着由这一事件所引起的种种后果。如果要“依据”“事件的过程”去解释《马克白斯》的悲剧情节，显然会不得要领。早在19世纪，德国剧作家弗莱塔克就曾指出：“戏剧艺术的任务并非表现一种激情本身，而是表现一种导致行动的激情；戏剧艺术的任务并非表现一个事件本身，而是表现事件对人们心灵的影响。”他既强调“内心生活”又不否定事件，认为戏剧艺术必须把人物“作为事件的参与者来表现他们的内心生活”。据此，他为“戏剧情节”下了定义：“这个事件的过程和内部联系通过主人公内心的戏剧性活动使观众一目了然。倘若这个事件是按照艺术的需要加了工的，便叫做‘情节’。”（《论戏剧情节》）当然，人们对这类说法和定义，既然可以赞成也可以反对。但是，在一个世纪以前，有人已经把“事件的过程”和“心理的过程”作为构成戏剧情节的两种相互联系、不可分割的因素，这个事实至少说明，恭敏同志按照自己对“情节”的解释，用“重情节（事件过程）”涵盖“过去的戏剧”，而把“重情绪（心理过程）”说成是当代的“新观念”，显然是缺少根据的。我认为，在戏剧中，人物的行动、事件都应有具体的心理动机作为基础和依据；而人物的“心理过程”又需要通过行动得以体现。两者本来就是辩证的统一。

“新观念”作者认为：“有的新戏不是以情节取胜，他追求的是表达一个总的情绪，时代的情绪，一种高度概括的情绪。它以情绪变化来组织情节线索。这样情节就淡化了。”作者还把这

些戏的出现看作是“反情节的现象”。当然，一部剧作确实可以表达某种情绪，问题在于，剧作家应该怎样表达情绪。戏剧并不是抒情诗。在抒情诗中，诗人自己可以根据自己的情感和情绪的变化，自由地组织诗句（当然也要受规律的制约）。在戏剧艺术中，主人公却是剧中人物（一个或多个），从这个角度来说，抒情诗的主体性已经客观化了。所谓主体性的客观化，当然并不意味着剧作家把剧中人物当作自己“抒情”（或议论）的工具，而是要尊重人物自身的主体性。如果不尊重人物的主体性，而把他们变成“时代情绪”的单纯号筒，并不是可取的。人物的主体性恰恰就是戏剧情节的依托。按照恭敏同志两篇文章的说法，把“情绪”的依据看作是“心理过程”，它主要也应该是剧中人物的“心理过程”。在这个意义上，“情绪”与“情节”本来就不是对立的。我注意到，近几年来我国上演的某些剧目，如《野人》等等，导演确实有意识地用多种方式表达某种“总的情绪”、“时代的情绪”。然而，就连这类剧目也并非是“反情节”的，这类剧目的编导者也并没有完全离开人物的主体性（尽管在这方面成功度还可以讨论），而把它们完全变成“时代情绪”的号筒。

1980 年，陈恭敏同志在《“社会问题剧”浅探》（发表于该年第 11 期《剧本》月刊）中说过：观众所以对我们的“社会问题剧”失去兴趣，原因之一就在于它们“过分强调‘问题’而排斥情绪”。那么，刚刚过了五年，观众的趣味是否发生了根本性转化，从不满于“排斥情绪”，转化到特别欢迎“反情节”了呢？我看并非是这样的。在这里，真正发生变化的，仍然是作者的观念。

在心理学中，有人把“情绪”和“情感”看作是同义语，也有人认为这两个概念既有区别但又有紧密联系，是不可分割的。作者刚刚还在强调“从诉诸情感向诉诸理智转化”，这里又

强调“向重情绪转化”。实际上，作者在强调第二个“转化”时，恰恰否定了自己刚刚提出的第一个“转化”。可以看到，在运用概念上的自相矛盾，正是各种“新观念”内在混乱的具体表现。

关于“不规则”、“外缘模糊”与“杂交”

“戏剧观念的第三变化，就是从规则向不规则的转化。现在有不少的剧本在突破旧规则创造新规则。”这里又表现了“新变化”的自相矛盾。如果说，众多剧本确实是“突破旧规则创造新规则”，那就只能说是“从一种规则向另一种规则转化”，而决不是什么“从规则向不规则转化”。倡导不要任何规则，未必有利于戏剧创作。事实上，作者所提出的种种“新变化”，难道不正是在为人们树立一种“新”的规则吗？

作者指出：“过去分幕分场的规定已经不灵了”，现在有不少剧本“根本就没有场次”。我不否认，近年来“无场次”的剧目时有出现，但按照分幕分场方式写成的剧本也并不少见。尽管“无场次”这种“新规则”可以为某些剧作家所接受，但另外一些作家仍然按照“分幕分场”的方式写戏，也未必就是应该否定的“旧观念”。在阐明其它“新变化”时，作者还谈到：要“彻底打破”“中外‘三一律’”，“抓住一个中心事件”铺展开来的“结构法”等等。如果说，17 世纪法国人曾经把“三一律”（顺便说一句，所谓中国的“三一律”是不存在的）作为不能违反的规则，它早就被打破了；如果说，现在根本不能再按照“三一律”写戏才叫“彻底打破”，这种“新规则”却未必合理。如果说，过去有人主张写剧本必须“抓住一个中心事件”构成情节，这种规则也早就被打破了；如果说只有把“中心事

件”根本丢掉才叫“新变化”，这种“新规则”也未必是适当的。面对这类问题，我们最好是提倡不同“规则”的兼容并存，而不要轻易地说什么“从一种规则向另一种规则”的“转化”，更不必把一者颂之为“新”，一者贬之为“旧”。我认为，任何一种规则“一统天下”的局面，都是单调的，不值得欢迎和提倡的。

“新变化”一文指出：“戏剧由规则走向不规则，与此相关，它的外缘、轮廓线开始模糊不清，开始与其它的姐妹艺术互相渗透。”对于这种“新变化”以及与此有关的主张，更值得深入研讨。

戏剧是一种综合艺术，其它艺术向戏剧“渗透”的情况，并不是从现在才开始的。问题在于：尽管戏剧确实从其它艺术吸收了很多东西，但这种“渗透”既不是“混合”，也不是一般意义上的“交叉”，更不是什么“杂交”。在戏剧艺术这种“综合”体中，有它的主导因素、基础因素，其它艺术形式的因素渗透到戏剧中来，必然要被它所融化。我注意到，恭敏同志在阐明“新变化”的要点时曾经提出这样的问题：“那么戏剧这门艺术还有没有一以贯之的东西，还有没有不可动摇的本性?”作者的回答是：“革新中的戏剧仍然还是戏剧，而不会从根本性质上变成另外的东西。”“像活人当众扮演角色，演员与观众活生生的交流，这些基本特征还是要保留下来。”我同意这个结论。尽管戏剧作为一种“综合艺术”已经有很长的历史，但迄今为止，对“综合性”潜力的挖掘也并未穷尽，当代戏剧家还应该在这方面进行探索。我个人认为，《野人》就是在这方面进行探索的一个例证。但是，如果承认编导者对“综合性”潜力的挖掘，并不意味着否定戏剧作为一种独立艺术的“质”的规定性；那么，继续探索的结果也就不应该意味着各艺术门类从“外缘分明”向“外缘模糊”的“转化”。我们的分歧正在这里。

“综合性”决不意味着“杂交”。现代美学家苏珊·朗格说过：“并不存在某些杂交的或混血的艺术门类（即既属于这门艺术，同时又属于那一门艺术的艺术）。”她认为：“适用于各种艺术之间的交叉关系的无所不在的原则就是同化原则”，“戏剧”“能吞并进入它的舞台范围之内的一切可塑性艺术……其目的又在于加强戏剧的美。”（《艺术问题》）这里所强调的正是“综合性”的实质性的涵义。我认为，这种观点比较更符合艺术的规律。戏剧当然可以凭藉其它艺术的“渗透”，具有更丰富的表现力。但是，不讲“同化”、“吞并”，只讲“杂交”、“众体兼备”，其结果却可能是：绘画艺术、雕塑艺术、音乐艺术、舞蹈艺术，连同两篇文章一再提到的“冰上芭蕾”、“流行歌曲”、“迪斯科”、“杂耍”、“体育”等大量进入戏剧，它们如果不被戏剧的基础因素所“同化”、“吞并”，就要以自身的“独立性”与演员表演艺术争夺舞台，从而把它挤得失去其原有的主导地位。如果是这样，戏剧艺术不仅难于取得“优势”，反而会丧失其竞争力。

恭敏同志把理想中的“杂交”艺术命名为：“或叫交响乐式的，或叫多声部的，或叫马戏团节目式的，也有人叫泛戏剧时期，就是说又返璞归真，回到了汉代的百戏，甚至汉以前去了。”作者在这里提到的所有这些名目，或者只是即兴写出的“形容词”，或者是在认真地为某种舞台演出样式确定性质。如果是后者，又何必非把它们归入“戏剧的范围”不可？把“汉代百戏”也称之为“戏剧艺术”，不是太勉强了吗？或许，作者理想中的这种新的艺术样式真的会在“新观念”的呼唤声中脱颖而出，“让我们拭目以待吧！”我认为即使这种“现代化”的“百戏”出现了，也无非多了一个新艺术品种而已，而戏剧毕竟还是戏剧，它还是要在历史的辩证发展中走自己的路的。

一个有待深入研讨的课题

《新变化》一文作者指出:“危机迫使戏剧寻找出路”,“几十年来的老面孔,实在是陈旧了,僵死了、凝固了,实在到应该突破旧框框的时候了。”如果情况确实是这样,我们应该做些什么呢?

近几年来我国话剧创作和演出确实不大景气,观众对很多上演的剧目不感兴趣。造成这种局面的原因是多方面的。恭敏同志在1981年研讨这一问题时,曾经提到“公式主义的‘形象图解’”,认为这是“长期得不到克服的倾向”。这也是我所完全同意的见解。在我看来,如果我们不把提出“新观念”作为目的,而是要为“危机”中的话剧“寻找出路”,首先应该集中精力“突破”上述这种旧框框。“公式主义的‘形象图解’”作为戏剧创作中长期难于克服的倾向,它的重要根源正在于忽视戏剧艺术的规律。早在60年代初,周恩来同志就曾针对话剧落后的状况指出:“话剧不能被人接受”,原因在于“忽视话剧艺术的基本规律”。他号召戏剧工作者“都来研究规律”。实际上,这个课题我们始终没有完成。在60年代,戏剧界的主要精力放在调整“外部关系”(戏剧与政治,戏剧与社会)方面。实践已经证明,在忽视艺术基本规律的前提下调整外部关系,也就很难真正摆脱庸俗社会学的桎梏。所谓“庸俗社会学”在戏剧中的主要表现,正是不承认艺术自身的规律,而把社会学的内容和目的,直接作为戏剧的内容和目的,把戏剧作品变成社会学的“形象图解”。恭敏同志认为,现在提出“戏剧观念的新变化”,有充分的现实的、社会的根据:“大一统的思想瓦解,个性必然获得解放。艺术创作转向自由,主体创造性受到尊重……”在我看

来，剧作家的“个性解放”、“主体创造性”，都必须以承认艺术的基本规律为前提；而真正的“创作自由”也只能基于对艺术规律的尊重和把握。就我国戏剧艺术而言，如果不彻底肃清庸俗社会学的影响，所谓“个性”，“主体创造性”，“创作自由”，都只能是空洞的口号，戏剧很难有真正的起步和腾飞。值得重视的是，在有些阐明“新观念”的文章中，不是已经出现否定戏剧艺术基本规律的倾向吗？在我国，否定艺术基本规律的“新观念”，到头来很可能成为“庸俗社会学”派的同盟军！

肃清庸俗社会学在戏剧中的影响，是一项战略性的课题，本文不可能对此充分展开论述，尚有待将来再作进一步的深入讨论。

原载《戏剧报》1986年第3期

戏剧观念与戏剧规律

1984年第2期《戏剧学习》，发表了拙文《戏剧观念与艺术实践》。在写这篇文章的时候，由于戏剧观念的讨论刚刚开始，不同的观点尚未充分发表，因而，我除了对“戏剧危机”发表了一点个人的看法以外，只是有针对性地提出了一些问题，并未充分说明。现在，关于“戏剧观念”的讨论已经广泛展开，不同观点的对立已经逐渐明显，这就有可能把焦点集中，针对一些比较具体的问题，深入讨论下去。

在这场讨论中，有的同志断然提出一种观点：“传统的经典性作品所体现的规律和经验，并不适应今天的时代”。这种观点既表现了对传统的经典性作品提供的实践经验的否定，也表明了对戏剧艺术本身规律的怀疑。如果翻阅一下今年出版的几种戏剧专业刊物，还可以发现，类似的观点以不同的表述方法一再出现，已经形成了一股不大不小的思潮。提出这种观点的同志，可能是在为振兴中国戏剧寻求出路，而且，作为一股思潮，它对创作实践已经发生了影响。这就很值得重视。任何一种思潮的出现都不是偶然的现象。有人认为，上述观点恰恰是“戏剧危机”的产物。我同意这种说法。本文拟把这种观点——一股思潮，放在“戏剧危机”的现实背景下进行讨论。

所谓“戏剧特性的局限性”

看到上面引述的观点，人们理所当然地会引申出一个问题：

如果我们确实可以从“传统的经典性作品”（例如莎士比亚、莫里哀、易卜生、斯特林堡、契诃夫等的作品）中总结出戏剧艺术的规律，那么，它是否具有普遍意义，它是否已经过时了？如果肯定这种观点，那将意味着什么？

当前，否定“传统”、主张“革新”的观点，涉及的范围十分广泛，诸如，革新传统的“表现形式”，突破旧有的“套数”和“戏剧规则”，等等。应该指出，这些概念与“戏剧规律”并非同一层次。在表现形式方面的革新与创造，是关系到戏剧艺术发展的实践性问题，也有待从理论上进行科学的研讨；至于传统的经典性作品中的所谓“套数”和“规则”，哪些是过时了，哪些是可供借鉴的，也是一个具体的研究课题。这里要讨论的既不是“套数”、“规则”，也并非仅仅是具体的“表现形式”，而是“戏剧规律”！把对“戏剧规律”的研究看作是归纳“套数”，制造“规则”，这本身就是天大的误会！

所谓“规律”，指的是事物内部的质的规定性，它是事物本身所固有的。戏剧作为一种艺术样式，它当然具有客观的规律性。多少年来，国内外戏剧界关于戏剧的本质、特性的研究，也正是力求认识戏剧艺术的客观规律。认识，可能是正确的、也可能是错误的。所谓“戏剧观念”，只是人们对客观规律的主观认识，它是在研究、分析、归纳大量戏剧作品的基础上形成的，其中也包括对“传统的经典性作品所体现的规律和经验”的科学总结。在这方面，正确的认识有助于艺术家们逐步从“必然王国”走进“自由王国”。否认规律的客观性，或者认为对各种观念的真理性没有客观的检验标准，甚至认为人们可以根据自己的愿望、意志任意创造规律，这是完全错误的。如果真的是这样，不仅关于戏剧观念的讨论是毫无意义的，“戏剧观念”自身存在的价值也值得怀疑，甚至，理论研究也将成为没有根据的主观空谈。因为，任何有价值的理论都是对规律的认识。

问题的复杂性在于：戏剧艺术本身乃是人创造的，自从这种艺术样式诞生以后，历代的戏剧家们一方面通过理论研究力求认识这种艺术样式的规律，一方面又在实践中不断进行新的创造。应该说，在这两个方面，至今都没有穷尽。如果有人说，以往对戏剧规律的研究成果是值得商榷的，今天的理论家应该继续进行研讨，以求得真正认识它的规律，这种说法当然是合理的。同时，如果有人认为，“传统的经典性作品”并没有穷尽戏剧艺术的创造，有才华的戏剧家应该继续进行新的创造，这种说法当然更是正确的。然而，这里有两个不能回避的问题：

其一，如果我们的立脚点不是重新创造一种新的艺术样式，（如果有人要创造一种“非戏剧”的别的艺术样式，我们应该鼓掌欢迎。但是，我们参加“戏剧观念”的讨论，研究的对象当然只限定为戏剧艺术，而非别的艺术。）而是面对“戏剧”这种已有漫长历史的艺术样式；那么，任何新的创造都不可能完全割断“传统”。对“传统的经典性作品所体现的规律和经验”一概否定，主张丢弃传统而重新创造，这在实践中是不可能的，在理论上也是荒谬的。近两年来，我国戏剧舞台上确实出现了一些被称为“创新”的剧目，其中也有被“革新派”评论家誉为“创新典范”的《野人》等等。但是，在我看来，就连这部作品也并不是完全丢弃传统而重新创造的。对这样一个常识性问题，似乎没有必要进行详细阐明。我只想强调一句话：我们应该记取本世纪初俄国“无产阶级文化派”的教训。这派理论家们曾经在建立“无产阶级文化”的口号下，拒绝接受一切遗产。列宁曾针锋相对地指出：“无产阶级文化并不是从天上掉下来的”。在今天，我们有些理论家在建立“现代派戏剧”的口号下，全面否定“传统的经典性作品所体现的规律和经验”。针对这种观点，我们当然也可以说：“现代化戏剧”也并不是与传统绝缘的“从天上掉下来”的东西。就在这场关于“戏剧观念”的讨论

中，我读到一篇题为《当代戏剧观念新变化》的文章，据说，此文被某些同志誉为阐明“戏剧新观念”的代表作。就在这篇文章中，作者把自己的“新观念”建立在对“传统的经典性作品”进行肆意曲解的基点上。作者认为，“千百年来文学戏剧的金科玉律”，只不过是“抓住一个中心事件，然后把这个事件铺展开来，按照‘起、承、转、合’进行剪裁”；只在于给观众“看一个悲欢离合的故事”，让他们“洒几滴同情的眼泪，得到一些感情上的满足”。在这篇文章中，我不可能、也没有必要对“传统的经典性作品”进行认真分析，以否定上述种种论据。因为，该文的荒谬性是一目了然的。这篇文章向我们提供一种信息，要把“千百年来文学戏剧”的传统一笔否掉，最好的办法就是先去歪曲它。这种讨论问题的方法离“科学”已经越走越远了。

其二，尽管戏剧艺术有漫长的历史，历代戏剧家仍然在继承前人创造成果的基础上继续进行创造、探索。原因正在于：这种艺术样式自身既包含着一些稳定不变的因素，也包含着一些可变性因素。比如，“传统的经典性作品所体现”的“经验”，就可能包含着后者。然而，所谓“规律”，却不能被统统看作是“可变性因素”。因此，认为“传统的经典性作品所体现的规律和经验”，一律“不适应今天的时代”，这种说法至少是不科学的。在“人心思变”的当代中国，“革新”的提法很能深入人心。但是，任何有价值的“革新”，都应该建立在尊重科学的立场上，只能按规律办事，戏剧艺术的“革新”，也不能以“反规律”为前提。如果认为人们可以怀着“反科学”、“反规律”的幻想进入“现代化”的世界，那是天大的误解。在我看来，如果“革新”是针对“传统”而言，那么，传统中某些稳定不变的因素，是不能“革”掉的，如果真的把它们统统“革”掉，戏剧也得失去它自身的质的规定性；在那种情况下，我们不仅不会建立起“现代化戏剧”，“戏剧”也许根本就不存在了。

在这里，有必要对一种“革新”的主张进行讨论。这种主张是：戏剧要适应新时代的要求，就要“克服戏剧特性的局限性”。人们可以看出，这种主张正是本文开头引述的那种观点的派生物。

确实，在戏剧界有一种约定俗成的说法：戏剧是一种“局限性”较大的艺术，因而它也是一种更难驾驭的艺术。这种说法只有片面的合理性。所谓“特性”，当然是指戏剧艺术自身的特点，也就是它与其他艺术相区别的东西。戏剧凭借它的特性，使其不同于文学、电影。从这个意义上说，“特性”本身也可以被看作是“局限性”。其实，每一种艺术样式都有自身的局限性。从另一个角度来说，也可以看作是它的“规定性”。绘画与文学相比较，它不能表现“持续的动作”，而只能通过静态的姿势去暗示动作；绘画与雕塑相比较，它只能凭借色彩、线条和同时并列的构图创造出“二维空间”的形象体系，而不可能造就出“三维空间”的实体形象。在这种粗略的比较中，都可以看出绘画艺术的局限性。电影艺术凭借摄影机的威力，可以获得比戏剧更大的时空自由性，这似乎是电影艺术的长处。然而，摄影机也为这种艺术造就出很多局限性，比如，它展现在观众面前的只能是物象的影子：演员的影子、环境的影子，……如果有人要克服这种局限性，把实在的演员直接陈诸观众面前，电影艺术也就不存在了。戏剧艺术自身的局限性也是多方面的。最明显的例证是，戏剧虽然是一种综合艺术，但多种综合成分又必须以演员的表演艺术为主导、为基础，其它艺术成分在戏剧艺术这种综合整体中已失去其独立的审美价值。（对此，后面还要专题讨论。）与此相关的是：演员在舞台上当着观众的面进行表演，使戏剧获得“感性的直观性”，这似乎是戏剧艺术的优势（较之文学，电影）；也正因为如此，又使戏剧必定受舞台条件的限制，这就使其时空自由性具有很大局限。戏曲与话剧相比较，前者的时空自

由性要大得多，因为它可以借助虚拟动作造就成虚拟空间与虚拟时间；而后者的自由性则要受固定空间与延续时间的约束（至少每个场面是如此）。在这里，我并不想对话剧的“特性的局限性”进行全面概述，因为提出类似观点的同志并未指出具体的针对性。给人们的印象是：他们要克服的是“特性的局限性”的一切因素，针对这种情况，只要列举出上述基本因素，也就足够了。当然，也许有的同志认为，就连上面提到的那些最基本的因素，也可以“克服”掉。如果真的是这样，我很希望持这种观点的同志列举出实践中的例证，以便我们有可能进行严肃的讨论。我并不认为，这场关于“戏剧观念”的讨论可以成为“超验”的空谈。

任何有才华的艺术家，都不会为自己所从事的艺术的“局限性”而怨声连天！戏剧的“局限性”已经造就出一大批不朽的剧作家、艺术家，今后仍然会造就出很多杰出的专门人才。人们都知道，像莎士比亚、高乃依、莫里哀、易卜生、斯特林堡、契诃夫、奥尼尔以及我国的曹禺、田汉、夏衍、老舍等等优秀的剧作家，都是富有创造精神的，他们不断地进行创新，但却都是在戏剧艺术内在的质的规定性的天地里施展自己的才华。如果他们真的把精力耗费于“思考”如何“克服戏剧特性的局限性”，那么，他们或许干脆去搞别的艺术了。这里可以举一个更明显的例证，郎平正是在排球运动的各种“局限性”的范围内苦练本领，才成为举世闻名的优秀攻球手。也可以说，正是“排球特性的局限性”造就出郎平。如果这位中国姑娘每天只是在“思考”、“研究”怎样降低球网的高度，扩大球场空间等等可能性，并自誉为“排球观念的新变化”，那么，她的前途如何是可想而知的。值得庆幸的是，郎平并没有受到这种“新观念”的影响！

或许，主张“克服戏剧特性的局限性”的同志，是考虑到当代观众的兴趣。这种考虑也是毫无根据的。每一种艺术样式的

局限性，对欣赏者说来，也可以说是一种“约定性”。对艺术美的欣赏，不可能没有约定性。不是这种约定，就是另一种约定。戏剧在其本身的发展过程中，已经与观众建立了种种“约定”。法国戏剧理论家萨赛说得好：“戏剧艺术是普遍或局部的，永恒或暂时的约定俗成的东西的整体”。在他看来，戏剧与观众建立的种种“约定”之中，既然包含着局部的、暂时的因素（可变性的），也包含着普遍性的、永恒的因素（稳定性的）。后者是不能改变的。如果把这些东西也“革”掉，观众对欣赏戏剧的“约定”彻底改变，他们也就不认为是在“看戏”了。那么，当代我国观众对很多上演剧目的冷落，究竟是因为他们已经对戏剧欣赏的“约定性”本身失去了兴趣，还是因为这些剧目未能在欣赏的“约定性”之内，满足观众的审美要求？如果原因在于前者，戏剧注定要被广大群众所丢弃。我个人认为，原因恰恰在于后者。正因为如此，戏剧艺术并不是注定要消亡。

“杂交”、“提纯”与综合性

在对上述观点进行讨论的时候，我一直在思考这样的问题：主张“克服戏剧特性的局限性”的同志，为戏剧艺术寻找的出路何在？正好，在十月号《戏剧报》上看到《当代戏剧观念的新变化》一文，我们从中可以找到一些答案。

文章的作者认为：“打破旧的戏剧规则，同时还要打破各种不同的艺术门类之间的森严壁垒。各个艺术门类开始交叉”。作者把这种“打破规则”、“门类交叉”的情况称之为“泛戏剧”。他说：“泛戏剧化就是各种因素兼收并蓄，众体兼备，它不追求戏剧本身非常严格的纯洁性。”有人干脆把“泛戏剧”称之为“杂交”式的“戏剧”。

熟悉国内外戏剧动态的同志都还记得，波兰戏剧家格罗托夫斯基曾经提出一种与“杂交”截然对立的主张：“提纯”。他认为：人们要给“戏剧”下个准确的定义，“必须自问戏剧必不可少的是什么”。他指出：“没有服装和布景”、“没有音乐配合戏剧情节”、“没有灯光效果”、“没有剧本”，戏剧仍然能够存在。他的结论是：构成戏剧的必不可少的要素只有“演员”和“观众”，因此，“我们可以就此给戏剧下这样的定义，即‘发生在观众和演员之间的事。’”以此为据，他否定“戏剧是综合艺术”这种说法。他把自己的实验性演出称之为“贫困戏剧”。我们也可以称之为“纯戏剧”。在我看来，格罗托夫斯基的理论主张，确实有其合理性。尽管戏剧是“综合艺术”，但演员的表演艺术毕竟是各种综合成分的基础因素和主导因素。他把这种因素看作是“必不可少”的，突出它的地位和作用，这当然是正确的。但是，这种主张也有绝对化的倾向，原因在于：戏剧艺术综合了文学、造型艺术、音乐等等成分，使它们为演员的表演艺术服务，本来可以增强戏剧艺术的表现力，为了强调主导因素，而把其它综合成分统统舍弃，对戏剧艺术的健康发展未必有益。事实上，格罗托夫斯基的实验性演出虽然有很大影响，但是，他的理论主张并没有为各国戏剧家普遍接受。

如果说，“提纯”的主张有绝对化的倾向，那么，“杂交”的说法，是否就是正确的？我看未必如此。

“杂交”的主张，可能是出于丰富舞台的表现力这一良好愿望。如果真的是这样，我完全赞成。戏剧早已是一种“综合艺术”，在它诞生和发展的过程中，已经吸收了文学、造型艺术、音乐等等多种艺术成分；但也还不能说，戏剧“综合性”的潜力，已经充分发掘出来了。戏剧艺术家在这方面的探索，并未穷尽。不久前，北京人民艺术剧院演出的《野人》，试图在更高程度上发挥音乐、舞蹈、灯光等等成分的舞台表现力，这种探索给

我们很多启示。问题在于：所谓“综合”，既不是混合，也不是“杂交”。这些不同的概念，不仅存在着语义上的差别，而且表明了不同的美学主张。“综合性”作为一种约定俗成的说法，本来就有明确的含义：任何一种艺术成分进入戏剧，都必须被演员的表演艺术所融化，并为它服务。也可以说，在戏剧这一综合整体中，除演员表演艺术之外的其它艺术成分，已失去它们原来作为某一艺术样式的独立性。正如当代美学家苏珊·朗格所说：“并不存在某种杂交的或混血的艺术门类（即属于这门艺术，同时又属于那一门艺术的艺术）”。她的根据也在于：

> 每一种艺术品，都只能属于某一特定种类的艺术，而不同种类的艺术作品又很不容易被简单地混合为一体。然而，一旦不同种类的艺术品综合为一体之后，除了其中的某一个个别艺术品之外，其余的艺术品都会失去原来的独立性，不再保留原来的样子。举例说，一首歌曲，当把它放在一幕优秀的剧中演唱时，它就不再是一首独立的歌曲，而变成了一件戏剧事件。如果我们在观看这一戏剧时，真地把这首歌曲像欣赏独立的音乐那样去欣赏，这场戏剧必然变成了一个大杂烩。
>
> （《艺术问题》）

戏剧作为一门艺术，它当然有自己的“壁垒”，也就是与其他艺术相区别的“质的规定性”。前面已经提到，不管它综合了多少艺术门类（把它们作为一种成分），又必须以演员的表演艺术为基础、为主导；从这个意义上说，它确实具有“非常严格的纯洁性”。但是，它又不必那么“绝对纯洁”，因为它有可能广泛吸取其它艺术门类的因素，以充实它的机体。这里的原则不

是“杂交”，而是“融化”。“杂交”的主张者只是强调把“冰上芭蕾、流行歌曲、迪斯科”、“杂耍、体育”等都搞进“戏剧”中去，却又避而不谈作为戏剧艺术的基础因素和主导因素。按照这种“杂交”方式，将会造就出什么样的“艺术”？或许，它确实可以叫做“交响乐式”的，也可以叫做“马戏团节目式”的，人们也可以把这种“大杂烩”冠以其他名称……但是，无论如何，它恐怕已经不再称为“戏剧”了。因为，质的规定性如果已经不存在了，这种艺术门类也就消失了。

每一种艺术样式所以有独立存在的价值，总是需要具备其它艺术样式所不能取代的特点，能够给欣赏者提供某些特殊的审美内涵，只有这样，它才能在与其它艺术的“竞争”中立于不败之地。如果戏剧真的不坚持自己的特性，而去追求所谓“众体兼备”，那么，它本身的特性就可能被“兼备”的“众体”所淹没，在这种情况下，它的竞争力也就被削弱了。

黑格尔把“戏剧体诗”看作是“史诗和抒情诗的综合”，它是“史诗的客观原则和抒情诗的主体性原则这二者的统一”。在这里，他谈的也是“综合”、“统一”，而不是“混合”、“杂交”，也不能简单地说是“众体兼备”。戏剧中的“史诗的客观原则”与史诗本身的客观原则有同有异。虽然两者都是把人的行动表现为“实在的”，但前者的表现方式却以“叙述”为基本，而后者则是“用动作来表达”（亚里士多德语），因而可以获得“感性的直观性”。戏剧中的“抒情诗的主体性原则”，也不同于抒情诗的主体性原则。在抒情诗中，抒情主人公是诗人自己，它表现的是诗人的“内心生活”；在戏剧中，这种“主体性原则”也客观化了，亦即让剧中人物独立自主地去表现自己的内心生活。戏剧与史诗、抒情诗的这种区别，也都与一个简单的事实有关；戏剧是以演员表演艺术为主导、为基础，而演员塑造舞台形象有自己的质的规定性，从而使这种艺术样式与史诗、抒

情诗相区别，并具有独立的价值。也可以这样说，如果让演员充当叙述的角色[①]，或者让它充当剧作家本人“抒情”的工具（或者更进一步，成为“直抒政见”的工具），那就可能改变演员表演艺术的质的规定性。

有一个问题是不能回避的：如果说，演员的表演艺术是戏剧艺术的基础和主导因素，那么，观众欣赏戏剧的“约定性”之一，也正在于对演员表演艺术质量的要求。近几年来，在大量演出剧目中，表演艺术的水平甚低，戏剧艺术的魅力消失了。如果这种情况不改变，而是通过“杂交”的方式，借助其它艺术样式（甚至包括体育项目）的因素充实舞台，企图以此弥补戏剧艺术自身的缺陷，其效用是有限的。个别演出剧目在这方面作些尝试，或许可能给观众一点新奇感。但是，将此作为发展中国戏剧艺术的方向则未必是正确的。而且，片面强调“杂交”而轻视演员表演艺术的价值，其直接后果可能是戏剧艺术特有的魅力消失干净！

当然，我所说的演员表演艺术水平下降，其原因是多方面的。除演员自身的水平以外，剧本，作为演员塑造舞台形象的基础，在创作中还存在着很多根本性的问题有待解决。如果承认戏剧发生了危机，我们就应该实事求是地追究它被观众冷落的根本原因。对此，最好还是从戏剧创作的实际情况中寻求答案。

我国戏剧艺术存在的根本问题是什么？

人们都知道，这场关于戏剧观念的讨论，并不是凭空而来

① 这里并非是指布莱希特的“叙述体戏剧”，要讨论这个特殊问题，需要很长篇幅。

的，而是针对我国戏剧艺术的现状，针对已经发生的“戏剧危机”逐步展开的。我在那篇文章中曾经指出：“当前，戏剧创作和演出存在的主要问题是什么？观众对戏剧现状的不满，主要原因在于哪里？这是近几年间戏剧报刊上经常议论的话题。”实际上，关于戏剧观念的讨论，也不能离开这些话题。在我读过的一些文章中，似乎都在探求克服危机、振兴戏剧的出路。正因为如此，这场讨论才有共同的前提和归宿。可是，事实已经证明，对造成戏剧危机的原因、振兴戏剧的出路等等问题，人们的看法和结论都很不一致。一个带有根本性的分歧似乎在于：如果承认众多的“框框”以及某些“传统观念”在障碍着戏剧艺术的健康发展，那么，首先应该突破的“框框”和“传统观念”究竟是什么？说得更明确些；障碍戏剧艺术健康发展的根本原因，究竟是对“规律”讲得太多了，还是在于对“规律”的忽视？我仍然认为：“公式化”、“概念化”不仅是我国戏剧创作和演出存在的主要倾向，也正是观众对戏剧现状不满的主要原因。而造成“公式化”、“概念化”倾向的根源，恰恰在于对“规律”的忽视。

戏剧创作和演出中的这种倾向，并不是什么新问题。早在1961年，周恩来同志就曾经指出：话剧的进步“比起其他方面来要弱一点”，由于“忽视话剧艺术的基本规律”，“使话剧不能被人接受”。他在谈到“话剧问题”时一再强调：“各种事物都有它的客观规律，艺术也一样。要认真地加以研究，加以摸索，许多经验要认真加以总结。希望在这次会后，大家都来研究规律……”（《在文艺工作座谈会和故事片创作会议上的讲话》）事实上，周恩来同志提出的问题不仅在当时是存在的，而且，在那次会议以后，“研究规律”这一课题也并没有受到应有的重视。由于种种原因，戏剧理论和评论界长期反复讨论的主要问题，是如何调整戏剧的外部关系，诸如戏剧与政治、戏剧与社会的关系

问题，等等。我并不否认研究外部关系的必要性，对戏剧的外部关系的研究，也是“戏剧观念”的命题之一。但是，实践已经证明，如果忽视对戏剧艺术自身规律（它的内部的质的规定性）的研究，也就很难正确解决它与政治、与社会的关系问题。

有人认为，戏剧领域存在的主要问题是难于根治的“左倾顽症”。戏剧中左倾顽症的主要表现是：离开戏剧艺术自身的规律孤立地强调外部从属关系，用庸俗社会学的原则和方法去指导创作实践和批评实践。我个人认为，我国戏剧创作和批评在相当长的时间内，受庸俗社会学的影响相当深重。这种影响的重要表现是：把艺术的内容等同于社会学的内容，把艺术作品变成社会学的“形象图解”；把社会学的目的等同于艺术的目的，否定艺术自身的审美价值。话剧所以“不被人接受”，其根本原因正在于此。不承认、不研究戏剧艺术自身的规律，使庸俗社会学有用武之地；不认真研究戏剧艺术自身的规律，也就不可能克服庸俗社会学的影响。这里所说的“庸俗社会学”，当然不是指对“戏剧社会学”的正常研究，后者是必要的。研究“戏剧社会学”，也必须以承认戏剧艺术自身的规律为前提。苏联戏剧在某个时期曾经受到庸俗社会学的伤害，在50年代前后，他们的理论界花很大的力气清算文学艺术中的庸俗社会学，从而把戏剧艺术从它的统治下解放出来，走上健康发展的道路。在我国，由于戏剧理论自身的贫困，要完成这项任务就显得更为艰难。不必讳言，迄今为止，我国戏剧艺术的根本性问题，仍然在于庸俗社会学的广泛影响。在这方面，有很多深刻的教训，值得我们认真总结。

其一，由于忽视戏剧艺术自身的规律，片面强调戏剧为政治服务、为社会服务，曾经导致用急功近利的观点看待戏剧的功能。比如，在相当长的时间内，曾经把作为艺术门类之一的戏剧，当作直接配合各项政治任务、社会宣传任务的工具。这种急功近利的狭隘眼界，形成了种种创作模式，严重束缚着戏剧作家

的手笔。直到今天，我国戏剧艺术并没有从这种狭隘眼界及种种人为的模式中彻底解放出来。

其二，由于忽视对戏剧艺术自身规律的研究，很容易导致用政治原则、社会学原则代替美学原则。我国戏剧理论自身的贫困，也正在于这里。这种倾向在戏剧理论和戏剧批评中的表现是多方面的。比如，戏剧艺术的重要课题是塑造人物形象，由于用单一的社会原则、政治原则研究这一课题，而忽视艺术创作中的美学原则，曾经导致“典型”等于“社会本质”这样的庸俗社会学公式。这种理论对创作实践发生的影响，是不能低估的。又如，劳逊曾经说过：“戏剧是处理社会关系的”，由于用单一的政治原则和社会原则研究这一课题，而忽视艺术创作中的美学原则，曾经导致一种倾向：把戏剧中的人物关系净化为一般的社会关系，从而造成戏剧情节、戏剧冲突等等环节的一般化、雷同化。还有，用政治原则、社会学原则取代美学原则，造成了戏剧评论中一条庸俗社会学的公式：作品的思想价值＝重大社会矛盾＝重大社会问题，这种批评模式使我们往往丢弃美学的批评。

其三，由于忽视戏剧艺术自身的规律，片面强调为政治服务、为社会服务，形成了一种重理性、重教育而轻视情感内容和艺术感染力的“传统观念”。由于这个问题仍然是这场关于戏剧观念的讨论中的焦点之一，有必要重新提出来进行再讨论。

前面曾经提到《当代戏剧观念的新变化》一文，作者在该文中强调指出：“从对‘以情动人’的崇拜到强调诉诸理智”，是当代戏剧的主要变化之一；而且认为：“这是一个国际性思潮”。提出这种“新观念”的根据是值得怀疑的。当代美学界的“国际性思潮”，究竟是不是从“以情动人”向“诉诸理智”的变化？对此，熟悉当代美学思潮的同志都会作出正确的判断，我不可能在这篇文章中列举众多美学派别的“新观念”，借以否定

这种说法。我更不想列举“千百年来”的“经典性作品”进行具体分析，借以说明它们并非仅仅是“对‘以情动人’的崇拜”，而不能“诉诸理智”。因为，熟悉戏剧史的同志都能够通过对众多作品的分析，否定这种说法的科学性。我也没有必要通过对古典主义戏剧理论的介绍，说明强调“诉诸理智”并不是“当代戏剧观念的新变化”。因为这已是人所尽知的常识。如果讨论是针对我国戏剧（特别是话剧）存在的实际问题，那么，问题究竟在于“以情动人”的过分崇拜，还是在于缺少真正的情感内容和艺术的感染力？我以为恰恰在于后者。如果要追究广大观众对戏剧冷落的原因，那么，究竟是在于对“公式化”、“概念化”倾向的厌恶，还是在于对“以情动人”的反感？我以为恰恰在于前者。在很多剧目中，充满了一般性的议论，耳提面命的说教，正是它们把观众拒之剧场门外，因为，这些剧目很难满足观众审美的需求。我并不否认，在我国戏剧观众中确实有人“更多地是寻求思考的乐趣”，然而，寻求这种乐趣却未必是“进剧场的目的”。如果他们寻求的是“哲学的思考”，这种乐趣是戏剧艺术所难于满足的，至少它不是戏剧艺术的优势所在。如果他们寻求的是“审美的思考”，那么，审美的首要原则恰恰不是单纯“诉诸理智”。有人认为：重理性、重教育的“戏剧观念”是从布莱希特借鉴来的。布莱希特确实曾经提出过类似的主张，但据我所知，这位德国戏剧家自己已经修正了这种主张。民主德国的戏剧研究家恩斯特·舒玛赫曾介绍过这样的事实，1949 年当柏林德国剧院上演《大胆妈妈》的时候，布莱希特在与沃尔夫的一次辩论中强调指出：“史诗剧决不放弃感情，更不要说放弃正义感，对自由的渴望和义愤，它既不是放弃这些感情，也不会怀疑它们的存在，而是要设法加强它们，或者创造他们。”（《论布莱希特戏剧情与理的辩证关系》）看来，问题并不

在于布莱希特，而是在于对布莱希特戏剧观念的各取所需。我想，布莱希特所以对自己早期的某些主张进行修正，原因正在于他是尊重艺术规律的。我在《戏剧观念与艺术实践》一文中曾经提出一个问题："文以载道"、"高台教化"等等封建社会长期流传的一种文学、戏剧观念，在我国戏剧界是根深蒂固的，它对外来的观念有一种很强的改造力和融化力。现在看来，对这个问题的强调并非没有现实针对性。

如果说，我国戏剧界在50、60年代着重讨论的问题是调整外部关系，而没有能够像周恩来同志所希望的那样："大家都来研究规律"；那么，"三中全会"以后，已经为研究规律提供了一种良好的环境。当然，刚刚开展起来的研究工作，还是很不深入的，包括怎样理解戏剧艺术的本质、特性，怎样理解戏剧艺术的功能，等等，所有这些问题都需要认真研讨。然而，令人遗憾的是：在这方面的讨论尚待深入的时候，戏剧界竟然有人怀疑是否存在着客观规律！或许，提出这类问题的同志是为了使戏剧艺术得到彻底"解放"？然而，否定规律的"观念"（如果也可以称之为一种"观念"的话），其后果却可能与提出者的愿望根本背离。离开"规律"的"解放"，并不是真正的解放。如果把"革新"建立在"反规律"的基点上，固然"革"得相当"彻底"，到头来，也只不过是在沙滩上建造大厦！而且，如果戏剧艺术不存在自身规律的话，那么，就完全可以让它继续"为政治服务"，甚至让它充当直接配合具体政治任务、社会宣传任务的工具。如果否定戏剧艺术自身的规律性，我们在前面提到的创造实践中的种种倾向，也就都可以合理地继续存在下去。……如果否定戏剧艺术自身的规律性，庸俗社会学就会继续统治戏剧艺术，戏剧艺术也就根本不可能得到真正的解放，不过，如果真的是这样，我们也就不要希望广大观众对戏剧冷落的局面得到改

善。“观众学”是一门正在开创的新学科，其中有很多课题尚待深入研讨。然而，有一点是明确的：如果戏剧艺术不按自身规律健康发展，如果我们不去克服由于违背规律而导致的种种倾向，戏剧艺术也就很难受到当代广大观众的喜爱。

一般观众自身并不研究规律，然而，他们在欣赏戏剧时却会自发地按规律办事！

原载《戏剧》1986 年第 1 期

简论戏剧情节

情节，对任何一种叙事性文学作品说来，都是不可缺少的东西。高尔基把情节称为“文学的第三个要素”。亚里斯多德把“情节的整一性”看成是对戏剧创作的一个基本要求，尽管后人对“整一性”的含意有不同的解释，但这个原则本身是公认的。恩格斯在讨论戏剧创作问题时，特别强调“情节的生动性和丰富性”，认为这是未来的戏剧作品的必要条件之一。亚里斯多德和恩格斯关于情节的要求，都是在讨论悲剧创作时提出来的。不过，情节，无论是对于悲剧、正剧、喜剧，还是对于“情节剧”，“社会问题剧”、“心理剧”等等戏剧体裁，都是重要的。

可是，情节究竟是什么呢？对此，我们可以找到不同的答案和定义。中国辞书出版社出版的《辞海·文学分册》，在“故事”这一条目中有如下的解释：

> 〔**故事**〕 ①叙事性文学作品中一系列为表现人物性格和展示主题服务的有因果联系的生活事件，由于它循序发展，环环相扣，成为有吸引力的情节，故又称故事情节……

在这里，“一系列……生活事件”、“故事”和情节，似乎都成了同等物。在另一个条目“情节”中，仍然没有为这些不同的概念划清界限。其实，把这些不同的概念混同起来，不仅仅是理论

上的疏忽，也会造成创作实践中的许多问题。

我想从这个最基本的问题谈起。

生活事件——故事——情节：艺术构思

美国小说家在《小说面面观》中说过这样一段话：

> 我们已经把故事解释为：叙述若干按照时间的先后排列起来的事件。一段情节也是对若干事件的叙述，但这里强调的是因果关系。“国王死了，然后王后也死了”，这是一个故事。“国王死了，然后王后由于哀伤过度而死了”，这是一个情节。时间的顺序还是被保留了，但因果关系的比重更大——再如：“王后死了，没有人知道她的死因，后来发现她是由于过度哀伤国王而逝世的。”这是一段含有一个未知因素的情节，是一种可以大大发展的形式，它拉长了时间上的顺序，而它和故事之间的区别已达到了最大的限度。从王后之死这件事来讲，假如在一个故事中，我们问：“死了以后呢?”假如在一段情节中，我们问“为什么死的?”这是小说的两个方面之间的基本区别。

这样解释“故事”和“情节”的区别，未免太简单了。可是，我们从福斯特比喻性的说明中，可以引申出下述结论：

生活事件，指的是实际生活中发生的事实，象“国王死了”、“王后死了”、“里根总统遇刺受伤”、“萨达特总统蒙难”等等；

故事，是按照时间顺序叙述若干事件的自然联系；

情节，则是强调事件与事件之间的因果关系，也就是作家对故事进行艺术构思和艺术处理的结果，它已经是构成作品的“要素”。

在实际生活中，每天都在发生着许许多多的事件，这是剧作家取之不尽的创作素材。生活中的事件往往是零碎的、散漫的。剧作家要把零碎、散漫的生活事件，加工改造成剧本中完整的、具有统一性的情节，首先需要有一个完整的故事。所谓“完整的故事”，无论是现实生活本身所提供的（生活中有些事件本身可能就构成完整的故事），还是剧作家对零碎、散漫的生活事件补充、丰富、编制的结果，仍然只是创作的素材。生活老人并不想扮演剧作家的角色，也不会提供现成的戏剧情节供剧作家选用。它或者只告诉剧作家“国王死了”、“王后也死了”这样两个相继发生的事件，而把他们之间的因果关系隐藏起来，留待剧作家们去开掘；或者只把发生在不同时间、地点的事件提供出来，却没有赋予他们之间的因果关系，把回答这个课题的权利完全授予剧作家们。正是因为这样，如何处理散漫的生活事件，怎样把一个故事变成戏剧的情节，剧作家有广阔的天地去大显身手。

从散漫的生活事件到完整的故事（或者从这里开始），再变成剧本要素的情节，这是剧作家艺术构思所要完成的任务。

剧作家在艺术构思的过程中，在把“故事”变成情节的过程中，要解决的中心问题是什么呢？按照福斯特所强调的，当然是“因果关系”。可是，体现“因果关系”的中心问题又是什么呢？

实际生活中会发生各种各样的事件，并不是任何事件都有写成剧本的价值。1976 年在唐山地区发生了一次地震，这是一个震动世界的重大事件。地震所以发生，当然有它的起因，也有它的后果。不过，探究这类事件的因，是地质学家的任务。1981 年夏天，我国四川地区洪水成灾，造成这个事件也有特殊的因，

探究这类事件的因，从中吸取有益的教训，那是水利学家们的任务。艺术的对象是人，是人与人之间的关系，是人的行为和心理内容，是人的生活和命运。一般地说，剧作家所关心的也是那些发生在人与人之间的，或者是与人的生活命运有紧密联系的事件。假如剧作家要把地震、水灾之类的事件写成剧本，一般也只能作为故事的背景，去探究这类事件中人和人的关系、人的命运发生的变化以及在这类事件中各种人的行为和心理内容。这也就是说，剧作家对生活中的事件所以发生兴趣，只是在于这些事件可以为了解人、了解人与人之间的关系的隐秘、了解人的命运提供线索。假如剧作家关注的中心是事件中的人，那么，所谓“因果关系”，当然也只能从人的身上去开掘。

法国的理论家约·埃·史雷格尔给戏剧情节下过这样的定义：“适合在舞台上表演的情节，是由意图、达到意图的手段以及这些手段的结局网织而成的。”[①] 这段话不仅指明了构成戏剧情节的主要内容：人们的意图（动机），实现意图的手段——行动、以及行动的后果——结局。不过，这三种成份只是在剧本写成的时候才是全部展示清楚的。在实际生活中，一个完整的事件，或者一系列在时间上有自然联系的事件，人的行动是清楚的，后果也是明显的，而那种促使人们去行动的意图（动机）却往往潜藏得很深，是隐蔽不露的。对于一个剧作家说来，最重要的任务正是要发掘出这种隐蔽“意图”（动机）。假如在情节中不包含着这种因素，不仅行动本身会变得意义不明，也就无法完成在情节中塑造性格的课题。因为：其一，某个人会有这样那样的行动，当然都是受其意图（动机）支配的。我们要了解人的行动的意义，必须洞察其意图，不了解后者，前者往往会成为难于理解的东西。其二，行动是外部表现，意图则是内心的潜在

① 见《关于繁荣丹麦戏剧的一些想法》，引自《古典文艺理论译丛》第11册。

活动，最能显示一个人性格的，恰恰是内心的活动，也就是他（或她）的思想、感情、意志、素养、心理特质等等因素的总和。正像另一位史雷格尔所说的那样："人之所以这样或那样行动的动机，都归之于性格。性格不确定，行动便没有动机，而也是不真实的。"①

人们常说，剧作家构思戏剧情节的着眼点，应该是塑造性格。要使情节能够承担这样艰难的任务，剧作家必须在把生活事件、故事加工改造成戏剧情节的艺术构思的过程中，真正把着眼点置于对性格的把握和开掘上。而对于性格的把握和开掘的中心点，又往往是对人物行动动机的构思。

别林斯基说过：对于文学作品说来，"没有形象和人物，没有性格，没有任何典型的东西，那么，不管里面叙述的一切，怎样忠实而精确地从自然中摹写下来，读者还是找不到任何自然性，看不到任何忠实地察觉，并巧妙地把握住的东西。他会觉得人物涂成了模糊的一片，叙述的是许多不可理解的事件的混乱纠结。"他认为，作为一个作家，仅仅象"抄写员"一样把各种各样的生活事件"实录"下来是不行的，"必须能通过想象"，"赋予它们新的生命"。②

很多有真知灼见的作家，所以对某些生活事件发生特殊的兴趣，并把它们作为创作的素材，往往是因为这些事件为他们塑造人物性格提供了可能性。他们在把生活事件提炼、加工、改造成情节的时候，常常是从开掘促使人物行动的潜在动机开始的；也就从这里同时开始了人物性格和情节的构思。而且，正是在这个艺术构思的过程中，调动起他们的全部生活积累，显示了他们所特有的对人的内心世界的深刻洞察力。

① 引自《古典文艺理论译丛》第8册，人民文学出版社1961年版。

② 引自《别林斯基选集》第2卷，满涛译，时代出版社1952年版。

果戈里创作讽刺喜剧《钦差大臣》，是从普希金提供的一些故事获得了启示。普希金提供的故事至少有两个：一个叫斯文茵的人在比萨拉比亚冒充彼得堡的重要官员，骗过很多人，由于他竟接受当地犯人的请愿，才被发现制止了。另外一个人，在诺甫戈罗德省的某个城市，冒充部里的官员，竟然骗得很多钱财。读过剧本之后，我们就会发现，这些故事只不过是构成剧本情节的框架。果戈里正是凭着他长期积累的有关各种人物的形象素材，对促使人物行动的动机或者予以补充、丰富，或者予以改造，从而给这些故事注入了深刻的社会内容和巨大的艺术活动，构成了生动、丰富的喜剧情节。

莎士比亚的悲剧《李尔王》，借用了同名原剧的故事框架，在对人物性格和悲剧情节的构思中，却显示了他特有的才力。在这部悲剧和同名原剧中都有一个重要的事件：李尔“退位分王”。根据有关材料可以看出，在同名原剧中，促使李尔“退位分国”的动机是：“他丧偶之后，但求心灵的解脱。”由此可以设想，在原剧中的主人公是一个由于哀思亡妻而对朝政心灰意冷的君王，这个重要事件的意义也表现在这里。托尔斯泰老人曾经说过：“李尔这一行动的动机，在莎士比亚的剧中是没有的。”他甚至认为：在莎士比亚的悲剧中，“李尔没有任何必要和原因而必须退位。”因此，他得出结论说：莎士比亚处理这个重要事件，“不是本乎性格，而是出于作者十分任意的安排。”① 假如真是如此，这部著名悲剧就是失败了。一个没有动机、不是本乎性格的事件，又有什么深刻的悲剧意义呢？其实，莎士比亚只是没有因袭原剧，而是依据自己对社会生活的深刻洞察，赋予了主人公“退位分国”的行动以迥然不同的动机。俄国评论家杜勃罗留波夫曾经对此做过如下的分析：“在他（指莎士比亚笔下的李

① 均见《莎士比亚评论汇编》上册，第502、506页。

尔——引者）的行为中，充满的骄傲的自觉，他认为，他自己本身就是伟大的，而不是由于他手中掌握着权力，这种行为同时也是对他的骄傲自大的精神的一种惩罚……他的自我崇拜终于超出一切常识的范围：他把由于自己地位而享受到的一切显赫和尊敬，都直接归之于自己个人，他决定抛弃他的权力，他相信在这之后，人们也不会不敬畏他。这种狂妄的信念驱使他把王国让给了女儿们，因此之故，他就从自己野蛮的无意识的状况转到一个平凡人的普通地位，并体验到与人类生活联结在一起的悲苦……”[①]在这里，莎士比亚笔下的主人公的这个重大行动，同样是有“动机”的，是“本乎性格”的；不过，这是与同名原剧中完全不同的动机，从而也成为一个完全不同的性格。那么，假如我们不把情节仅仅看成是人物行动——事件的过程，而包含着“意图”和“结局”等等因素的话；那么，我们完全可以说，仅从这个事件来看，尽管两个剧本的故事框架基本相同，但情节都是不同的。由于莎士比亚赋予主人公以新的动机，就给原有的事件注入了新的生命。

实际生活中的某些事件，它本身就符合亚里斯多德对悲剧内容的要求：“严肃”、“完整”而又有一定的“广度”。这类事件对作家说来，当然更富有吸引力。可是，一位真正的作家同真实事件的“抄写员”之间的区别就在于，他绝不会被事件本身的“完整性”所迷恋，而不进行独特的艺术构思。

在1827年，法国发生了一个所谓“贝尔特案件”。这个贝尔特是农村铁匠的儿子，由于牧师的推荐，到有钱的米苏太太家任家庭教师，两个人发生了暧昧关系。由于女仆告发，贝尔特只有离开她，后又进入神学院。米苏太太另聘札肯为家庭教师。一年后，贝尔特又被赶出神学院。牧师又把他介绍到贵族考尔登家

① 见杜勃罗留波夫《黑暗的王国》。

里任家庭教师，贵族的女儿却爱上了他。由于米苏太太的干涉，加上考尔登小姐向父亲承认了自己对贝尔特的感情，他又被解雇，陷入了绝境。于是，在教堂弥撒的时候，他向低头祷告的米苏太太开了两枪，使她受伤。法庭判处他死刑。可以看到，这个案件的过程正是斯汤达《红与黑》的情节框架。斯汤达在创作长篇小说时，不仅借用了这个案件的过程，而且，也从案件的详细报告中吸取了人物的某些特征，如体弱、求知欲很强、心情抑郁等等。可是，他在把案件过程改造成小说情节的艺术构思中，却对主人公中心行动的动机丰富了、甚至改变了。在原案中，贝尔特向米苏太太开枪，主要是出于“嫉妒”：他感到她又与新的家庭教师通奸。这是被告向法庭供认的。依据这样的“动机”去处理情节，大概只能写成一部以情杀为中心内容的小说。可是，就在被告的供词中，还有这样的话：“不仅仅是出于嫉妒，而且也出于绝望。”据此，案情报告的撰写者分析道：“在被告的灵魂中还隐藏着另一种同样强有力的动因：虚荣，自尊和得不满足的利已心。”① 斯汤达正是沿着这条线索，向主人公的内心深处开掘，找到了小说中这个中心行动的动机；于连所以向德·瑞那夫人开枪，正是出于对那些不容许他进入上层社会的人们的报复与反抗。正是沿着这条人物心理的轨道，斯汤达在“案情报告”提供的故事框架中，塑造了一个与贝尔特迥然不同的性格：“一个乡下人，不过对于自己出身的微贱敢于反抗罢了。”（斯汤达语）对此真实案件和小说的情节，我们可以发现，外在的故事框架是大同小异的，而情节中的另一种因素——人物心理活动的内容却与原始案件迥然不同了。当然，由于后者的彻底改变，也必然影响、制约着事件进程中某些环节的改变。对此，勿需赘述。

情节，既然是由动机、行动过程和结局构成的，在情节中当

① 以上有关材料均引自多宾《生活素材与艺术情节》一文。

然包含着两条相互影响的线索：一是人物外在行动的进程，二是人物心理活动的轨道。假如说，可以把前者看成是情节的躯干，后者则是情节内在的灵魂。各种各样的生活事件，无论是作家听别人讲述的，还是从报纸上看到的，当然都可以作为创作的素材，经过加工改造构成戏剧情节的躯干；但是要获得情节内在的灵魂——“促使人物这样行动的那秘密的灵魂冲动”，只凭别人的讲述和报纸上提供的材料，当然是不行的。然而，正是这个问题，往往成为一个剧本成败的关键。

剧作家只是为了要写一个剧本而去搜集事件的素材，是不行的。被访问者可以向剧作家介绍某个人做过什么事，甚至可以讲述事件的详细情节，但却很难准确、深刻地披露他（或她）的潜在的动机。即使剧作家去找当事人，去追根寻底：“你为什么要这么做?”也往往难于得到满意的答复。动机，这是留待剧作家自己去开发的一个特殊的领域——人的内心世界。剧作家要在开发这个领域有自己独特的发现。“急时抱佛脚”是不行的，只能凭藉自己的洞察力和长时间艰苦的劳动。斯汤达说过，要想成为一个作家，“必须好好地认识人们”；他认为作家是“人的心灵的观察者”。果戈里说过，作家必须善于“搅起那瞒着人眼、遮盖起来的、活在他（人物——引者）的灵魂的最底的一切”。“揭破那谁也不肯对人明说的、他的秘密的心思”。一个剧作家，只有平时致力于对人的内心领域的观察和开发，从而获得极为丰富的矿藏，当他听到和看到某些生活事件的时候，才有可能进行真正的艺术构思，赋予情节躯干以内在的灵魂。

“叙事”与“戏剧”：情节的处理

在戏剧艺术的童年时期，亚里斯多德就已经对戏剧和史诗

（小说）明确了一条界限：悲剧“摹拟的对象是事件”，“它的方式是用动作来表达，而不是用叙述。”（《诗学》）德国剧作家席勒对此曾经做过补充解释：“模仿这个概念就使悲剧有别于其他单靠叙述或者描写的艺术。在悲剧中，个别的事件在其发生的瞬间，必须作为现在的事情，直接陈诸观众的想象力和感官之前，不容第三者插入。史诗、长篇小说、短篇故事，凭它们的体裁，把人物的行动移到远方，因为在读者和进行行动的人物之间，横插进来一个叙述者。但是谁都知道，远方的事情或者过去的事情是削弱印象和削弱人们的关切和激情的。而现在的事实则使之加强。一切叙述的体裁使眼前的事情成为往事，一切戏剧的体裁又使往事成为现在的事情。”① 亚里斯多德和席勒的这些观点，一直是被人们普遍接受的，因为它们是正确的。别林斯基甚至说过这样的话：“尽管在戏剧中，也象在叙事诗中一样，有着事件，但戏剧和叙事诗在本质上是南辕北辙的。”②

可是，这个被普遍接受的观点，在 20 世纪却遇到了挑战。布莱希特公开提出建立“叙述体戏剧”的纲领，并详细指明它同传统戏剧的区别：“戏剧性形式”是使舞台“化身为事件”，把观众“卷入故事之中”，“使观众经历事件”，“使观众产生感情”，而“叙述体形式”则是“叙述事件”，使观众“成为观察者”，“使观众理解事件”，“使观众作出判断”……在布莱希特之后，话剧界接受“叙述体戏剧”主张的人愈来愈多，甚至有些基本赞同亚里斯多德的传统戏剧观的人，也往往把两者调和起来，认为在戏剧中增加“叙事”的成分，是理所当然的。

我在这篇文章中不准备去讨论布莱希特的戏剧观，因为这是一个复杂的课题，布莱希特已经成为戏剧中的一个流派，这是事

① 引自《古典文艺理论译丛》第 6 册，人民文学出版社 1961 年版。

② 引自《别林斯基选集》第 3 卷，满涛译，时代出版社 1952 年版。

实。我只想从最一般的意义上讨论把生活事件处理成戏剧情节的过程中，“叙事”与“戏剧”的界限。

是的，戏剧与叙事在“本质上是南辕北辙的”。从创作实践来看，两者的界限是什么呢?

首先，正象席勒所指出的：“叙事”，指的是把一个事件向读者、听众叙述出来，这就意味着把它作为已经完成的往事，用的是“过去完成式”；而戏剧则是把发生在任何时间的事件通过人物的动作直观地展示在观众面前，这就意味着，无论是发生在若干年前的历史事件，还是设想发生在多少年后的事件（在科学幻想题材中），只要被选作戏剧的题材，对于观众说来，都成了正在进行着的事件，它用的是“现在进行式”。戏剧艺术的魅力正在于，艺术家们把事件的过程直观地展示在舞台上，使观众就像亲身经历这些事件，从而和事件中的人物产生强烈的共鸣。戏剧，比叙述体文学唯一优越的地方，就在于它的“直观性”，而能够获得“直观性”效果，只有靠动作（外部形体动作、言语动作、静止动作等等）。演员扮演角色，能够通过动作把角色变成在观众面前正在活动着的活生生的人，并通过动作去直接洞察其内心世界；在舞台上，人物与人物之间相互交往，通过各自的动作把相互关系的隐秘直接展示在观众面前；当然，事件及其进程也正是靠动作得到直观的体现。假如戏剧艺术失去了“直观性”，它的生命就难于维持了。正因为如此，剧作家在把生活事件改造成戏剧情节的时候，时时刻刻不能忘记这样的原则：把各种各样的事件戏剧化，也就是通过具体、直观的动作，把事件的进程直接展示在观众面前。离开了具体、直观的动作，离开了动作的进程，就不会有真正的戏剧情节。

不过，戏剧演出是受时间、空间限制的。假如事件发展延续的时间过长，或者发生、发展的空间变换过多，剧作家就很难把它们的整个过程原原本本地、直观地再现出来。如果说，故事指

的是从头到尾叙述一个完整的事件，或者是叙述按时间顺序联系起来的若干事件；那么，情节指的则是在舞台上直观展现出来的人物动作的发展进程。为了完成这样的改造，剧作家就需要对事件进行必要的剪裁，或者颠倒事件的自然顺序，或只截取其中的某些段落。实际上，剧作家由于演出时间和舞台空间的限制，或者出于增强戏剧效果的需要，往往把某些事件（或一个事件的某些段落）放在幕前或幕间，这样，它们就变成了已经发生过的往事。可是，这类往事又必须向观众交代清楚。对往事的交代，就成为情节中的“叙事”成分。可是，一般的“叙事”，是没有戏剧性的。在很多优秀剧作家的创作中，就连这些不可避免的“叙事”成分，也竭力把它戏剧化。所谓“戏剧化”，就意味着把人物对往事的叙述（交代）变成一种有力的现实动作，也就是让人物在特定的境遇中，把叙述往事作为实现某种“意图”所采取的现实的手段——动作，并构成一个现实的、直观的事件。例如，在易卜生的《玩偶之家》中有一个重要的事件：娜拉由于帮助丈夫治病，向柯洛克斯泰借了一笔钱，并在借据上假冒父亲的签字。这个事件是以后一系列事件的因。不过，易卜生并没有把这个重要事件作为戏剧情节的开端，而把它作为往事放在幕前，成为戏剧情节中的“叙述”部分。我们看到，介绍、交代这件往事，是在第一幕柯洛克斯泰和娜拉的场面中进行的；不过，并不是一般性的交代。柯洛克斯泰由于自己在银行里的职务受到威胁，就来要求娜拉说服海尔茂改变解雇他的决定。娜拉不肯接受这个请求：

娜　　拉　柯洛克斯泰先生，老实告诉你，我真没力量帮助你。

柯洛克斯泰　那是你不愿意帮忙。可是我有法子硬

逼你。

……

于是，他就重提这件往事，并用公布借据将会引起的严重后果逼使娜拉。对一件往事的回忆，是“叙事”；可是，把重提往事当作一种手段而要挟对方，以实现自己的意图，这就成为一个有力的现实动作。假如剧作家不是这样处理“叙事”成分，而是让娜拉在和林丹太太谈话时，一般地回叙它的过程，效果会是完全不同的。

任何一个剧本，（特别是多幕剧），在每一幕（场）的开端部分都会有一些往事需要交代。假如静止的交代（回叙）过多，戏就容易沉闷、拖沓，人们常说，最好的方式应该是在动作中交代，说得确切些，应该是把“叙事”变成动作——戏剧化。

其二，“戏剧”与“叙事”的区别，主要表现在戏剧场面的处理上。

戏剧场面，是构成戏剧情节的基本单位，戏剧场面的选择与处理，往往是决定一个剧本有没有戏剧性的关键。从这个角度来说，剧作家处理戏剧情节应该有一个基本的着眼点：要使每一个场面都充满丰富有力的动作，并能在动作中展示人物的性格。在这里，有一个重要的界限：“叙事”，意味着“用人表事”，而“戏剧”，则要求“事为人设”。这个界限，当然要体现在具体的戏剧场面之中。

所谓“用人表事”，指的是把戏剧场面作为表现某一事件的过程，而让剧中人物去充当事件过程的说明者。比如，剧作家要在剧本中表现一场战役，一项工程和某一历史事件或现实事件的过程，而每一幕（场）都是用以表现这个事件过程中的某一段落。假如全剧分成四幕，第一幕着重表现战役、工程的部署、准

备情况；第二幕、第三幕着重写它们的进展阶段：受到挫折、遇到突然事变或遭到破坏，等等；第四幕则是这类事件的结尾。这样，人物在场面中的活动，大都是用以表明事件进程中某一段落的情况。有的同志把这样处理情节称之为“报道式的结构方法”①。当然，对这样的结构方法是不应完全否定的。比如，有些剧作者为了宣传的任务，用剧本的形式及时表现某些现实事件的进程；有些剧作家在剧本中着重记述某个重大的历史事件的过程，从中揭示一些有益的历史经验。前者可以称之为“时事报道剧”，后者可以叫做“历史纪实剧”。两者都可以看成是舞台上的报告文学，它们是一种特殊的戏剧体裁。这样的剧本，即使没有长久的生命力，也可以在一定时期内起到良好的社会作用，当然是需要的。可是，如果从塑造人物性格的角度来说，或者从戏剧应该具有的更大的艺术力量（当然，这种力量在很大程度上取决于性格的塑造）的角度来说，这种结构方法，却往往会给剧本造成难于弥补的缺陷：只见事，不见人；或者说，人物被事件的过程淹没了。

所谓“事为人设”，指的是剧作家处理剧本情节的着眼点是“写人”，是展示人物的性格和内心世界。这样的着眼点当然会涉及到如何处理事件、如何选择和处理戏剧场面等等问题。把场面都用以表明事件的过程，是不容易写好人物的。因为，在这样的场面中，人物只是事件过程的说明者，而不会有充分展现性格的机会。要写好人物，就需要把大部分场面作为剧中人物显示性格的活动场所。在戏剧中，促使人物产生丰富有力的动作，使之得以充分显示性格和内心世界的恰恰是“人物关系”。人物之间

① 见侯金镜《“戏”和“戏”的停滞和中断》一文。在这篇文章里，作者在评论话剧《英雄的阵地》时指出，该剧用的是“报道式的结构方法”，“报道性比较浓厚”，并结合剧本分析了这种结构方法的弊病。全篇文章很值得一读。

的关系，特别是性格的关系，对于出场人物有一种特殊的活力。正因为如此，很多有经验的剧作家，往往把事件的过程推到背景上去，把它们作为推动人物关系复杂化的动力；而在有限的明场戏中，着力展开人物关系，在人物的相互交往中塑造性格。在曹禺的《日出》中，有不少场面正是这样处理事件的。由于大丰银行资金周转不灵，潘月亭把银行的房地产抵押给友华公司，他却把这件事瞒住众人，同时制造繁荣的假象。李石清偷偷打开潘月亭的抽屉，看到了那张抵押合同。这些事件在剧本中都是比较重要的。可是，剧作家却把它们推到暗场，作为展开戏剧场面的积极的背景。在第二幕，李石清和潘月亭之间性格冲突的场面，正是以这些事件为背景展开的。这些事件，推动李、潘关系复杂化，作为他们之间性格冲突的触发力和推动力，着力在性格冲突中塑造两个人物的性格。在此以后，金八控制舆论操纵公债的行情，直接牵制着大丰银行的命运，也是一个重要的事件。可是，剧本同样把它作为戏剧场面的积极的背景，在明场着力写潘、李之间的性格冲突，在第四幕，金八放出大量买进的谣言，公债行情大涨，潘月亭以为自己有了钱，银行的危机可以度过，便有恃无恐地向李石清反扑过来，两个人的性格冲突再次爆发，各自的性格又得到进一步展现。李石清刚刚被解雇，积蓄了一腔怒火待机发泄；相继发生的暗场事件（金八大量抛出公债，使行情猛跌；金八向大丰银行提款），又给他对潘月亭进行报复的机会，性格冲突又第三次爆发……可以看到，曹禺在这个剧本中处理戏剧情节有一个显著的特色：他把许多重要事件都是暗场处理的，而在戏剧场面中着力写人物之间的性格关系，性格冲突，暗场发生的事件作为明场展开的性格冲突的一种触发力和推动力。正是因为如此，就为充分展示人物性格提供了广阔的天地；同时，由于这样处理事件，也扩大了情节的容量。

其三，“戏剧”与“叙事”的区别还在于：“在叙事诗中，占优势的是事件，在戏剧中，占优势的是人。叙事诗的主人公是变故；而戏剧的主人公是人的个性。”① 人和事件是构成情节的两个重要因素。这两种因素是不可分割的。尽管剧作家把某些事件推向背景，作为推动人物关系发展变化的外在力量；可是，在明场中人物关系的发展变化，也必然会构成一些事件——明场事件。比如，在《日出》的第二幕，当李石清知道银行处境艰难，并看到那张抵押合同之后，就用以要挟潘月亭，而获得了襄理的职务；在第四幕，当潘月亭自以为脚跟站稳的时候，就找李石清算帐，把他羞辱一通之后予以解雇……这些都是明场发生的事件。剧作家在处理这类明场事件的时候，同样会遇到一个问题：是让事件去支配人物的行动，还是让人物性格去支配事件的进程？这是处理情节两种不同的方法。让事件支配人物，那就是让剧中人物按照作家主观规定的事件进程去行动，也就是牺牲人物性格的逻辑去牵就事件进程的需要。让人物支配事件，那就是让人物在特定的情境中按照自己的性格逻辑去行动，自然而然地构成事件的发展。假如可以把人物性格和事件的关系，比做“水”与“渠道”的关系，那么，前者可以比做“开渠引水”，后者则是“水到渠成”。“开渠引水”，当然也可以构成情节的水流，但总不免有人工的斧痕。所谓“水到渠成”，则是指按照人物性格的自然逻辑，去构成情节发展的水流。艺术贵于自然，情节发展的每一步必须合情合理。检验情节发展是否合情合理，不能只看事件外部的逻辑，而必须看人物的每一个行动是否符合他（或她）的天性，要看是否符合性格的内在逻辑。

一位著名导演对戏剧情节讲过这样一段话：“情节的逻辑是戏剧创作中重要的东西，但如果单单把情节的逻辑提出来，离开

① 引自《别林斯基选集》第3卷，满涛译，时代出版社1952年版，第14页。

心理状态、离开人与人的相互关系、离开人物性格、离开情感的境界，那末就不可避免要变成形式的东西。”① 而这种倾向，在我们的戏剧创作中是存在的。要克服这种倾向，我们应该始终记住别林斯基的话：

> 人是戏剧的主人公，在戏剧中，不是事件支配人，而是人支配事件，按照自由意志赋予事件这样或那样的结束，这种和那种收场。②

不过，对这句话应该做两点补充：一、与其讲“自由意志”，倒不如讲“性格”，因为后者是一个比前者更广泛、更丰富的概念。二、性格不仅决定事件的结局或收场，也制约着它的过程。

戏剧情节：人物性格和人物关系的历史

前面曾经谈过，从事件和故事的角度去解释情节，甚至把戏剧情节和生活事件、故事等同起来，在创作实践中会发生这样或那样的弊病。那么，应该从哪个角度去解释、处理戏剧情节呢？戏剧情节的含意应该是什么呢？

我觉得，还是高尔基的定义比较准确：情节，“即人物之间的联系、矛盾、同情、反感和一般的相互关系，——某种性格、典型的成长构成的历史。”③ 虽然高尔基是从叙事文学的一般意

---

① 引自斯坦尼斯拉夫斯基等：《戏剧理论译文集》第1辑，张守慎译，中国戏剧出版社1978年版，第43页。

② 引自别林斯基：《别林斯基选集》第3卷，满涛译，时代出版社1952年版，第14页。

③ 高尔基：《论文学》，孟昌等译，人民文学出版社1957年版，第335页。

义上明确这个定义的，无疑，它更适合于戏剧。

不过，“定义”毕竟还是一句抽象化的结论。对于剧作家说来，接受某个定义，却不是仅仅是抽象的理论问题，而是直接关系到创作实践中的许多具体问题：在构思戏剧情节时着眼于什么？在处理戏剧情节时应该抓住一些什么环节，依据什么原则？等等。通过前面关于艺术构思和对情节的处理等等方面的分析，接受这样的定义，是合情合理的。

根据高尔基的定义，情节就不仅仅是作品的形式因素，而是构成剧本内容的重要因素——人物性格和人物关系的历史。正是因为如此，我们要求戏剧情节的生动性和丰富性，就不能只着眼于一般的“编剧技巧”（这方面的才能当然是重要的）问题；而是应该从生活实践中，从对实际生活的观察、体验、研究和分析的过程中，以及从积累生活素材的角度上，寻找解决的途径。也就是说，剧作家应该在生活中着眼于对人物性格、人物关系的精细入微的观察、研究，为戏剧情节的构思和处理准备好丰富的素材。

剧作家胡可曾经谈过这样的体会：

> 从现实材料中理出一个戏剧情节，这是一项吃力的事。以我个人来说，尽管认识到它的重要性，作起来却常常力不从心。我写的几个戏，在情节安排上大都是先天不足的。
>
> 开始，我把自己在结构时感到的苦恼，解释为自己缺乏结构故事的才能。
>
> 可是又怎样来培养自己在这方面的才能呢？
>
> 我也曾在生活中注意积累故事，把听到的故事记载到材料本上。可是，它们并不能够使自己产生强烈的写作兴趣，它们常常被当着参考材料保存起来。后来，写

了几个剧本，我逐渐察觉，对于形成一个剧情节更为有用的，常常倒是另一类材料，这就是那些使自己受到感动的有意义并且具有某种特色的人物关系，和那些足以考验人的品质的严重的或者有趣的境遇。这些材料，往往并不具有多少故事性，但是，每当在生活中发现到它们，常常就不能忘怀，并且禁不住要为它们添枝加叶一番。它们成为一种触媒，诱发着自己的想象。或推测其最初的缘由，或设想其以后的发展，或改变其条件，为它做各种的假设。它们就这样，象磁石似的把自己经历中的有关材料吸拢到一起。这些材料自然不见得都能够“成器”，可是，有的却竟然发展成为此后某个剧本结构的最初的核心。

这类材料，与其说是搜集得来，不如说是感受得来；与其说是依靠了作者的某些才能，不如说是生活赐予。[①]

我在前面曾经提到侯金镜对“报道式的结构方法”的弱点的分析，他提出这种“结构方法”主要是针对胡可的剧作《英雄的阵地》。侯金镜的文章写于1957年。人民文学出版社在1959年出版胡可的《战斗集》（包括《英雄的阵地》第四部剧作），这位剧作家特意把侯文放在卷首，作为全书的“代序”。可见，他对这篇文章是多么重视。胡可谈创作体会的这段话，引自他在1961年写的一篇文章：《情节·结构》。我们从这个时间表可以看出，上面这段话，不仅仅是一般的创作体会，而是包括了对自己50年代创作道路的总结，是这位有才华的剧作家对生活实践和戏剧创作进行艰苦探索的结晶。

我所以不惜篇幅摘引胡可的这段话，因为其中提出的问题在

① 引自胡可《情节·结构》一文。

今天仍然有针对性。在我们的话剧创作中，仍然有重“事”轻“人”的倾向；有些剧作者只靠短时间的“下生活”去搜集故事，认为有了完整的故事就可以写出剧本；有些剧作者甚至从某种观念出发去编故事、编情节，让人物去演绎故事……可是，由于平时并没有对人物的深切感受，在这方面没有丰富的生活积累，当然就很难写出具有艺术魅力的人物形象，而剧本情节本身也难于具有真正的“生动性和丰富性”。

当然，戏剧情节作为人物性格展现的过程，他又是剧本的形式因素。剧作家为了求得情节的“生动性和丰富性”，求得“情节的整一性”，还必须熟悉戏剧艺术的形式，娴熟掌握结构的技巧。“戏剧结构”和“戏剧情节”是不可分割的。限于篇幅，对有关“戏剧结构”的具体问题，这里不再讨论了。

戏剧创作的表现手段

提高剧本的思想、艺术质量，是发展和繁荣戏剧艺术的关键。剧本质量的提高，有待于剧作者提高思想水平、丰富生活库藏、掌握戏剧艺术的规律和创作技巧。其中，掌握戏剧创作的表现手段，则是一个重要的课题。英国的电影理论家林格伦曾经说过："不懂得艺术的语言，就不可能欣赏艺术，甚至不可能理解艺术。"所谓"艺术的语言"，主要指的也是各种艺术样式特殊的表现手段。有些剧作者已经写过几个剧本，有的已经发表了或上演了。对他们说来，掌握表现手段似乎已不是什么问题了。其实并非如此简单。人所尽知，剧本是最难掌握的一种文学形式。难就难在对其表现手段的掌握和运用。一个好剧本，首先应该是题材好、立意好，但只是有了这些还是不够的。如果剧作者有了好的题材、好的立意，但却不能熟练地掌握戏剧创作的特殊表现手段，也不一定就能把剧本写好。剧作者要在自己的专业上获得成功，只是一般地了解剧本的表现手段是什么，还是不够的。他必须真正熟悉它的性能，才能正确地运用它。所谓"编剧理论"，讨论的主要内容乃是戏剧创作的基本规律和基本技巧。而对表现手段及其潜在性能的研究，则是讨论其他有关问题的基础。

戏剧的特性与戏剧创作的特性

戏剧创作特有的表现手段，决定了剧本与其他文学样式

（如小说）的基本区别。然而，要真正搞清这种区别，必须对戏剧艺术的特性有正确的理解。

迄今为止，人们对戏剧艺术的特性有各种各样的解释。择其主要者，有如下几种观点：

其一，是亚里斯多德的解释。他在《诗学》中曾经指出：戏剧是对一桩“事件”（又译为“行动”）的摹仿，“摹仿的方式是借人物的动作来表达，而不是采用叙述法”。一般认为，这是对戏剧艺术特性最早的解释。正是在这里，亚里斯多德根据古希腊时期丰富的演剧经验，指明了戏剧艺术的特性，即：它表现的内容是人的行动。后来，很多理论家都曾经对他的观点进行解释，并不断地发展它。

其二，在18世纪，法国启蒙主义的戏剧理论家狄德罗又从另一个角度解释戏剧艺术的特性，他指出：“应该成为作品基础的就是情境。”他认为所谓“情境”。指的就是“家庭关系、职业关系和友敌关系”。后来，有人发展了狄德罗的观点，认为戏剧舞台乃是一个“实验室”，它把人置于各种情境之中，以检验他（或她）有什么样的行为，究竟是怎样的人。

其三，有人认为，戏剧的本质特性在于冲突。如法国的布伦退尔指出，戏剧所表现的是“人的意志与神秘力量或自然力量之间的冲突”，而“辨别剧本优秀的标准，应视意志发挥量的巨大与否”。因此，他在上一世纪未曾提出一句名言：“没有冲突就没有戏剧。”在他之前，黑格尔也强论“戏剧的中心问题”是冲突——“各种目的和性格的冲突”。在他之后，劳逊也把“冲突律”作为戏剧的中心，但又有所发展，他指出：“由于戏剧是处理社会关系的，一次戏剧性冲突必须是一次社会性冲突。”

其四，有人否定“冲突律”的主张，认为戏剧的实质并不是冲突，而是“激变”。这就是英国戏剧理论家阿契尔的观点。他指出：“一个剧本，在或多或少的程度上总是命运或环境的一

次急遽发展的激变，而一个戏剧场面，又是明显地推进着整个根本事件向前发展的那个总的激变内部的一次激变。我们可以称戏剧是一种激变的艺术，就像小说是一种渐变的艺术一样。”

除此以外，当然还有别的观点，其中有些可以看作是这四种观点之一的引伸和发展，有些则没有什么价值。

我觉得，这四种观点，无论是强调动作，还是强调情境、冲突或激变，都有自己的理由，都有程度不同的根据。问题在于，讨论某一种艺术样式的特性，主要的根据是什么？

任何一种艺术样式的特性，并不在于它反映的生活内容，而是主要根据它反映生活特有的手段。当然，不同的艺术样式反映生活的角度有不同，如绘画不同于音乐，戏剧也不同于这两种艺术，严格地说，戏剧也不同于小说，等等。然而，其一，这种区别只是相对的；其二，追求源本，它们所以在这方面有所不同，也是由各自的表现手段决定的。例如，美术的表现手段是色彩、明暗、构图、造型等等因素；音乐的表现手段则是音调、旋律和节奏；而文学的手段则是语言（文字），这就构成了它们各自的特性。

一般地说，剧本也是文学的样式之一，它反映生活的特殊手段当然也是语言（文字）。不过，它运用的却是一种特殊的语言。要搞清这种语言的特点，我们必须把剧本放在综合艺术的总体中去，研究它在这个总体中的地位和作用。

戏剧是一种综合艺术，它把文学（剧本）、表演（演员艺术）、美术（布景、服装等）、音乐等等艺术样式“综合”为一种独立的艺术。这里谈的是“综合”，而不是混合。所谓“综合”，至少包含着两层意思：第一，各种成份在总体中的地位和作用并不是同等的，其中有的居于整体中的中心地位，有的则居于辅助地位，有的则更复杂一些。第二，各种艺术样式都有自己独立的特性，然而，当它们成为综合艺术中的一种成份时，它的

独立性就不复存在了，而是应该服从于那个中心成份，甚至它原有的特性也被那个中心成份所影响、所改造了。

那么，在戏剧这种综合艺术的构成成份中，居于中心地位的是哪种成份？我觉得，它既不是美术、音乐，也不是文学（剧本），而是演员的表演艺术。在给“戏剧艺术”下定义时，有人说它是“由演员扮演角色，在舞台上当众表演故事情节的一种艺术”；有人说它是籍助于种种“约定俗成”的东西，“在舞台上表现人类生活，给观众一种关于真实生活的幻觉”。不管怎么说，这里所强调的都是演员的表演。戏剧艺术是以塑造舞台形象为归宿的，而最后完成舞台形象塑造的则是演员的表演。一次舞台演出，可以没有舞台布景，没有音乐，甚至没有剧本，但只要有演员在扮演角色、表现一定的故事情节，就可以成为一种戏剧。在今天，欧洲仍然存在着一种哑剧表演，只有演员在台上摹拟人的各种动作，它仍然不失为戏剧。从塑造舞台形象这个角度来说，美术，音乐只起着程度不同的辅助作用，或为演员的表演提供具体的环境（布景），或对演员的表演起着渲染、烘托的作用（如音乐）。而剧本的作用似乎更重要得多，但它也只是为演员塑造舞台形象提供了基础。有人说：“剧本是一剧之本。”对这句话应有正确的理解。所谓“本”，也只是基础——思想的艺术的。如果把“本”理解为“中心”，那是不科学的。事实证明，无论是欧洲的即兴喜剧，还是我国的文明戏，都只是由演员根据简单的“幕表”在台上即兴表演，并没有完整的剧本，但仍然是戏剧。有了完整的剧本，可以为演出提供良好的思想基础和艺术基础，保证演员表演的完整性、统一性；但是，即是在这种情况下，它仍然不能成为综合艺术的中心。

我们说，演员的表演艺术是综合艺术的中心，不仅是强调这种成分的重要性，而且，正是这种中心成份，决定了戏剧艺术的特性，同时也决定了戏剧创作（剧本）的特性。

剧本，作为一种特殊的文学样式，它并不是象小说那样专供人读的，而首先是为了演给人看的。一部不能演出的剧本，虽然可能具有一般的文学价值，认真地说，它并不能成为真正的戏剧文学，因为它根本没有戏剧的价值。既然剧本是为了演出的，它作为文学样式的特性就要服从演出的总体任务，因此，它原有的特性就必定要受到演员表演艺术的影响，甚至被这种中心成份的特性所改造。说得明确些，演员扮演角色，塑造舞台形象的手段，也应该成为戏剧创作的手段。

演员，被人们称之为“动作的人”，它的基本任务是摹仿人的动作以塑造舞台形象。也就是说，它塑造舞台形象的基本手段是动作——舞台动作（或曰“戏剧动作”）。在戏剧艺术的发展过程中，演员艺术从理论到实践，出现过很多流派。这些流派都有不同的主张，但有一个基本点却是共同的：动作是演员艺术的基础。被称为“体验派”领袖的斯坦尼斯拉夫斯基认为：“在舞台下需要动作。动作、行动——这就是戏剧艺术、演员艺术的基础。”梅耶荷德是“表现派”演剧体系的代表，他的很多观点是同“体验派”对立的，但他同样认为：“动作在戏剧表演创作中，是一种最有力的表现手段。”德国的布莱希特在演剧理论方面提出“间离效果”的主张，但他也强调指出：“创作（间离效果）的前提条件是，演员应该赋予他所要表现的东西以明了的表演动作。”他们所以在这个基点上是共同的，因为每个真正懂得戏剧艺术真谛的人；都不能不承认这条规律：戏剧是动作的艺术。

动作，不仅是表演艺术的基本手段，也应该是戏剧创作的基本手段。

中国话剧艺术的历史还不到一百年，“话剧”这个名称是1928年才明确的。其实，我们所说的“话剧”，也就是西方从古希腊发展时期而来的“戏剧”。定名为“话剧”，可能是为了与

戏曲、歌剧、舞剧等其他剧种相区别。然而，这个名称却引出了如下的定义："话剧者，话也。"似乎话剧的特性就是"说话"，"话"就成为话剧的基本表现手段。因此，在某些话剧剧本中，人们所看到的是写不完的话，到了舞台上就成了说不完的话。诸如"言论正生"之类的角色比比皆是。老舍针对这种情况，曾经提出尖刻的批评："'话剧'成了'话锯'。"其实，这是对话剧艺术特性的一种误解。

我国一位著名的导演艺术家曾经说过："话剧，对于作家说来，是语言的艺术，对于导演来说，却是行动的艺术。"当然，演员艺术的基础既然是动作、行动，如果导演不把自己工作的基点放在组织动作方面，就很难完成艺术创作的任务。问题在于，对于剧作家说来，只是把自己的工作性质看成是"语言的艺术"，是否对头呢？很显然，如果作家只把剧本作为"语言艺术"，只注意文学语言的一般要求，而不考虑到动作、行动，导演的"行动的艺术"不是会落空吗？事实上，导演重视的是动作和行动。而剧本却常常不能提供，这正是导演与作家经常发生的一种矛盾。导演从作家手中拿到了剧本，尽管它的题材内容和立意都是可取的，然而却很难把它搬上舞台，根本问题就在于它缺少动作，因此，或者只有忍痛割爱，或者需要请作家按照戏剧的要求进行修改，这种情况不是经常发生吗!?

说得准确些，戏剧，无论对导演和演员说来，还是对剧作家说来，都是动作的艺术。三者的分工只在于：剧作家是动作的提供者，导演是动作的组织者，演员是动作的完成者或最终的体现者。

写剧本，与其说是同"语言"打交道，倒不如说是要同动作打交道。任何一个剧本当然都是用"语言"（文字）写成的。构成剧本的语言不外是两个部分：1. 作者的舞台提示：其中有的是关于动作进行的具体环境（时间和空间）的说明，有的是

对人物外部动作的提示，以及对人物内心情绪的说明；2. 人物的台词——言语动作。实际上，除了对动作进行的具体的环境的说明之外，其余都是动作的因素。

前面所介绍的对戏剧艺术特性的各种解释，有的已经明确指明了这种根本的特性（如亚里斯多德的观点），有的观点虽然与此不同，但如果深入讨论，说到底，也同动作有关。比如说，狄德罗把情境看作是戏剧的基础，进一步讲，戏剧所以需要情境，也正是因为，人物只有在特定的情境中才能产生丰富有力的动作，也就是说，情境只是为人物动作提供一种契机和条件。再如，阿契尔强调“激变”。认为这是戏剧艺术的实质。其实，所谓环境和命运的激变关头，也是最能激发出丰富有力的动作。这里所说的“激变”，也可以说是一种情境。至于冲突，它乃是各种生活矛盾的艺术反映，小说和戏剧都要反映生活中的矛盾和斗争，也可以说都需要冲突，与小说相比，戏剧中冲突的特点，也正在于它必须通过动作得到直观的体现。戏剧反映生活矛盾的优越性也正在这里。

把动作作为基本的表现手段，这是戏剧艺术的特性，当然也是戏剧创作的特性。正因为如此，要写好剧本，就必须熟悉这种手段，掌握构成动作的各种成份及其潜能。这是剧作者最重要的基本功。

动作的各种成份及其性能

一谈到“动作”，人们会首先想到人的形体的运用，如投手举足、站起坐下等等。它作为生活的用语，其内涵可能仅限于此。我们所说的“动作”，乃是作为戏剧艺术的表现手段，它却有更广泛、更深刻的含义。从这个角度来说，可以看得见的形体

的运动，只是“动作”的成份之一，更重要的则是非“视觉经验”的动作。人们的思想活动、感情活动、心理活动，有很多是非视觉所能看到的，但却是戏剧艺术所要表现的重要内容。要塑造生动的人物形象，不深入揭示这些非视觉的内容，是难于想象的。但是，这些内容本身又是非视觉的、非直观的，艺术家的任务正在于把这些非直观的内容化为直观的形象。动作，作为戏剧艺术的表现手段，其基本性能也正在这里。可是，构成戏剧动作的成份是很多的，不深入研究每一种成份，这个结论也只能是一句空话。

剧作家塑造人物形象所能够运用的手段，主要有外部（形体）动作、言语动作（对话、独白、旁白）、静止动作、音响动作等等。这些手段有的是自古有之，但其性能却在不断发展、变化着；有的则是在戏剧艺术发展过程中的产物。这里，我们逐一进行具体剖析。

1. 外部（形体）动作

在哑剧中，外部形体动作似乎是唯一的表现手段。不久前，法国哑剧表演艺术家马塞尔·马尔索访华时演出了一系列精彩的哑剧节目，都是用外部形体动作摹拟各种人物。他的表演获得成功，说明这个剧种至今还有生命力。在中国戏曲艺术中，虚拟的、程式化的外部形体动作，有着独特的表现力。在话剧中，言语动作是主要的表现手段，然而，没有外部动作的话剧剧本和演出，仍然是难于想象的。

外部动作，也可以叫做“形体动作”。顾名思义，当然是指人物形体的活动，这是每个观众都可以直接看到的活动。在实际生活中，这样的活动是到处可见的，如，喝茶、吃饭、走路、跑步、跳舞、械斗等等。然而，我们在这里所讨论的是一种戏剧表

现手段，它来源于实际生活，但又不是实际生活中形体活动的等同物。在剧本和演出中，形体动作作为戏剧动作的一种成份，需要具备一定的条件，具有明确的性能。

首先，作为戏剧表现手段的外部动作，不能是纯外部的东西，它应该是源于内心，有具体、明确的心理内涵。所谓“情动于内，而形于外”，正是说明人物的每个外部动作，都应该是内在思想感情的外现方式，这是使外部动作成为戏剧表现手段的首要条件，也是这种表现手段的重要性能。

强调这一点，是很有必要的。因为，在近几年出现的剧本和演出中，已经存在着单纯追求纯外部动作的倾向，在有些同志看来，似乎剧本和演出的戏剧性就在于外部动作本身的吸引力。因此，很多与剧情无关的“迪斯科”场面、武斗场面等等，充斥了剧本和舞台。这种倾向也表现在电影和电视之中。与话剧相比，电影似乎更重外部动作。如果说电影是一种视觉艺术，它的本性在于“运动”，而画面内人物的外部动作则是构成电影运动的首要内容。正因为如此，美国电影导演希区柯克曾经说过：“我认为追赶是电影手段的最高表现。”所谓“追赶”，当然是一种比较猛烈的、连续性的外部动作。在他的电影中确实经常出现“追赶”的画面（如《晕眩》）。可是，仅以“追赶”为例，在具体运用中也有高低之分。在意大利影片《警察与小偷》中，警察追小偷的那个长长的场面所以高明，恰恰是“追”出了人物特殊的关系和各自的内心活动。在这里，外部动作正是人物内心世界的外现方式。可是，在有些影片中，运用这类外部动作不仅不能展示人物的内心，反而常常变成掩盖内心贫乏的手段。比如，一对青年人谈恋爱，这应该是他们内心活动最丰富的时刻。可是，我们却看到，他们到了一起，根本“谈”不出内在的感情，于是就出现了“追赶”的慢动作镜头：女的跑，男的追，或者相反。这样的“追赶”场面，已经使观众生厌了。

一年前，当我国女排健儿连克世界劲旅的时候，转播比赛实况的电视屏幕前吸引了亿万名观众，在激烈对抗中的每一个动作都扣人心弦。在庆祝女排荣获世界杯冠军的会上，有人提出：我们的艺术家应该向女排健儿们学习，使自己的作品能够获得球场比赛时的魅力。然而，这是做不到的。如果说，一场球赛的吸引力在于外部动作对抗的猛烈，这种吸引力在舞台演出中是无法获得的。实际上，戏剧的观众对剧作家和演员也并不提这样的要求。观众在看球赛、击剑比赛时，可能从比赛双方外部动作猛烈对抗中得到满足；然而，他们在剧院里却希望得到另一种满足：通过人物的动作深入其内心世界，并在这个领域经历一段艺术欣赏的旅程。中央实验话剧院在上演喜剧《一仆二主》中，也有击剑决斗的场面，两位演员都已年过半百，而且击剑技艺也并不精通，如果观众要欣赏击剑动作的猛烈程度，那肯定会失望的，然而，这个场面却让观众得到了满足，因为他们通过人物的外部动作体察到了双方复杂微妙的心理活动，了解了两个性格，而这种艺术欣赏的要求，在运动场上是很难得到满足的。假如我们的戏剧、电影只靠外部动作的猛烈程度去满足观众的官能刺激，那就永远不能同足球比赛的吸引力相竞争。

剧中人物的外部动作，当然可以引起观众的兴趣。然而，观众在关注人物的外部动作时，更大的兴趣却在于这类动作所蕴含的潜在的心理内容。用戏剧的术语来说，也就是外部动作所包含的“潜台词”，或曰“内心独白”。在导演的术语中，“潜台词”和“内心独白”，是针对不同的动作成份运用的。一般地说，“潜台词”是针对“台词”而言（对此，我们在后面还要谈到）；而“内心独白”则是针对其他的动作成份：如人物在听其他人物说话时激发起来的心理活动内容，人物在外部动作、静止动作中潜在的心理活动内容，等等。究其实质，两者都是一种潜藏在动作之中的特定的心理内容。因此，也可以通称为“潜台

词”，或“内心独白”。对于剧作家说来，他要赋予人物以某种特定的外部动作，就应该研究人物在特定情境中的心理活动内容，准确地把握它，这样，外部动作才有具体的心理内涵，才有灵魂。很多杰出的演员都善于挖掘角色每一个外部动作所蕴含的心理内容，挖掘出丰富的内心独白，因此，他才能出色完成塑造舞台形象的任务。契诃夫的名剧《万尼亚舅舅》的第四幕有一个场面：主人公沃伊尼茨基（万尼亚）在痛苦绝望、心灰意冷的心境下，从医生阿斯特罗夫的药箱里拿出了一瓶吗啡，想用它自杀。阿斯特罗夫要索尼雅劝告他交还药瓶，在索尼雅激情的劝说下，他把药还给了阿斯特罗夫。在剧本中，我们看到的是这样一个场面：

> 索尼雅　交出来。你为什么要吓唬我们呢？（温柔地）交出来，万尼亚舅舅！我的不幸也许不在你以下，然而我并不轻易绝望。我听天由命，再痛苦我也要忍受到我的寿命自己完结的那一天……你也要忍受你的痛苦呵。
>
> 〔停顿。〕
>
> 把吗啡交出来，（吻他的手）我亲爱的舅舅，我最亲爱的舅舅啊，交出来吧！（哭）你的心肠好，你会可怜可怜我们，把吗啡交出来吧。忍受着自己的痛苦，听天由命吧！
>
> 沃伊尼茨基　（从桌子的一只抽屉里拿出一瓶吗啡来，还给阿斯特罗夫）拿去！……

在这个场面中，剧本为万尼亚直接提示的外部动作很少（只有加着重点的那些内容）。然而，就在索尼雅诉说那段含泪的话语时，他的内心独白却是极其丰富的。已故的杰出演员金山曾经扮

演过这个角色，他根据对角色的深切体验，赋予角色以一连串的外部动作，并挖掘出人物外部动作所包含的心理内容——内心独白。就在索尼雅把那段话说完的时候，沃伊尼茨基的外部动作和内心独白是：

> “并不是我忍心要丢掉你呀，我可怜的没妈的孩子啊！”我转过身去睁开我模糊的双眼，望着那伏在我膝上哭泣着的孩子；我把痉挛的双手抚摸着那一头微红的头发和惨白的面孔——那低低的额头，那浓浓的眉毛，那深深的双眼，那圆圆的鼻子，那厚厚的嘴唇，还有那湿润了的双颊。“唉！我的唯一的可怜的亲骨肉呀！我……我……你的舅舅怎么舍得离开你呢！”……我轻轻地俯吻着她的面颊，难言的爱怜和无限的疼痛，使我把自己已经湿润了的脸贴近了她的湿润的脸，我紧紧地贴住她。在倾刻之间，好像有一群恶魔要来抢夺她，我抱住她的头，又盖住她的脸，我要保护她！我一定要保护她！“她是我唯一的可怜的亲骨肉呀！……”好像经过了很长的时间，我似乎真正清醒了。我把她扶了起来。我走到书桌前。我从衣袋里取出一把钥匙，拉开一条细细的缝隙。我清楚地看到里面一个小瓶子——它原将结束我的苦难旅程。现在，我不能要它了。我取出了瓶子，递给我身旁的阿斯特罗夫。①

于是，他才说出了那两个字的台词：“拿去。”

可以看到，演员在这里为角色找到的外部动作，有很多是剧

① 金山著：《一个角色的创造》，中国戏剧出版社 1957 年版，第 135—136 页。引号内的是内心独白，引号外的则是演员的自我感觉、外部动作等。

本的提示中没有的。在这些外部动作中所包含的内心独白，也是演员挖掘出来的。然而，它们却是那样自然、生动，活画出一个激动人心的舞台场面。我所以摘引演员创作角色的这段记录，正是为了说明，剧作家在写剧本时，应该像演员那样去体验生活的特定情境中的人物的内心，并为这种特定的心理内容寻找最准确有力的外部动作。这是运用外部动作的前提，也是写好人物的前提。

有人说，中国戏曲艺术是重外部动作的。从表面上看，似乎确是如此。那种虚拟的、程式化的外部动作，在戏曲剧本和舞台演出中，都占居十分重要的地位。一位戏曲演员，如果不能熟练地掌握外部动作的程式，是很难演好戏的。培养戏剧演员，向来重视这种基本功的训练。然而，正像阿甲同志所说过的那样："任何戏都不能只靠工架、程式，而是必须具体体验，要去挖掘人物的心理活动，工架好只是演技基础，并不等于解决了形象的创造。"他认为："心里有戏，戏才真实。"① 事实正是如此，在戏曲艺术中，工架、程式动作，只是外壳，演员必须有了对人物的内心体验，赋予每个程式动作以内心根据，这样的外部动作才有灵魂，才是活的，才有真正的生命力。写戏曲剧本的人自然应该懂得这个道理。

外部动作、心理内容、性格，这三者是紧密联系、不可分割的。人物生活在特定的情境中，情境的激发使其产生特有的心理活动内容，从而才有特定的动作。特定的心理内容和特定的动作，就是性格的展现。戏曲剧本《西厢记》中"赖婚"一场，张生在投书解围之后，喜气洋洋地来见老夫人，自以为婚事已能成就，莺莺也是同样的心情。可是，老夫人却食言赖婚，叫莺莺称张生为哥哥，并要她给张生敬一杯酒，感谢解围之恩。对莺莺

① 阿甲：《戏曲表演论集》，上海文艺出版社 1962 年版，第 218 页。

说来，倒一杯酒并端给张生，这是一个外部动作。演员在表演时，一般是双手颤抖地把酒递给张生，然后回过头来，掩面而泣。对外部动作的这种处理方式，是由演员对角色在特定情境中的内心体验决定的。特定的动作表现了她痛苦、绝望的心理内容。有人曾经对这个动作提出另一种处理方式："她不是掩面而泣，不是绝望，而是咬紧牙关面对着张生喝这一杯酒。她要面向矛盾，她在悲痛的鼓励张生，要他忍受这种苦痛，将这杯无情的毒酒当作培养力量、培养坚强意志的良剂。她心里说：'喝吧！这是一杯毒酒，但它毒不死人，我们这样坚贞不移的爱情，合情合理的夫妇关系，这杯酒是改变不了的。喝吧，这不是绝望的酒，是有希望的酒。'"① 我不想在这里讨论两种处理方式的优劣得失，只想以此作为例证说明一个道理：不同的外部动作，源于不同的心理内容，展现了两种不同的性格。

任何一个舞台动作，都可以分为三个要素：做什么？为什么做？怎么样做？我们所说的外部动作，不仅包含着"做什么"，也包含着"怎么样做"。——具体的动作方式。莺莺把一杯酒端给张生，这是做什么。她端酒的具体方式以及有关的动作方式，则是"怎么样做"。而怎么样做，又取决于为什么做——动作的心理根据。这个逻辑不仅对演员是重要的，对剧作家同样适用，只有准确地把握住人物在特定情境中的心理内容，同时赋予其以具体的外现方式——怎么样做，才能实现通过动作展现性格的创作任务。

除此以外，外部动作要成为戏剧的表现手段，还应该具有另一种性能：它应该能推动情节的发展，或者说，它本身应该成为情节的构成环节。对此，我在拙作《论戏剧性》中已经作过说明，这里不重复。我想补充的是：这里所说的情节，并非仅仅指

---

① 引自阿甲：《戏曲表演论集》，上海文艺出版社 1962 年版，第 225 页。

由外部动作的发展构成的外部情节，也包含着由人物心理内容的发展变化构成的内心情节。

2. 言语动作

尽管外部动作是重要的，但除了哑剧之外，最主要的表现手段还是台词，即语言。然而，在戏剧作品中，所有的语言（人物的话），都应该是动作的成份，我们一般称之为“言语动作”。

所谓“言语动作”，包括了对话（戏曲中的对唱）、独白（戏曲中的独唱）和旁白（戏曲中的旁唱——背供）。这里逐一进行分析。

先讲对话。

对话应该具有动作性。在今天，这已经是老生常谈，任何一位写过剧本的同志都知道这个浅显的道理。我想着重分析的是，对话如果要成为动作的一种方式，它应该具有什么样的性能。

首先，对话作为一种动作的成份，当然指的是使它成为人物内心活动的外现方式。李渔对戏曲中的“宾白”有一句简括的要求：“务使心曲隐微，随口唾出。”这正是剧本中对话首要的要求。然而，仅仅这样说，还是不够的。在曹禺的剧本《日出》中，有这样一段对话：

陈白露　李先生，你的少爷好一点了么？
李石清　好，好，还好。月亭在屋里么？
陈白露　月亭大概在吧。
李石清　我要跟他谈一点机密的事。
陈白露　（不愉快）是要我们出去躲躲么？
李石清　（知道自己有点过分）不，不，那倒不必。我进去找他谈也是可以的。少陪！少陪！……

如果我们仅就字面的意思来理解这段对话，似乎只是两个人见面时普普通通的寒暄，你问我答，看起来都有点客气，它们的动作性并不是很强的。然而，这段对话却是有力的动作。对此，只要挖掘出对话双方在言语背后深藏着的潜台词，就会明白了。李石清刚刚升为银行的襄理，正是得意之时，他原来一直称潘月亭为“经理”或“四爷”，现在在陈白露面前却直呼其名，言语背后深藏着得意忘形的心理。陈白露敏感地发现到这一点，于是，也故意在“大概在吧”之前加上“月亭”二字，骨子里潜藏着对李石清的讥讽。李石清没有感到对方的讽刺，又故意声言“我要跟他谈一点机密的事”，潜台词却是：我的地位不同了，我掌握着银行的机密，来找经理是为了共商机密大事的，实际上是炫耀自己刚刚得到的职位。陈白露回答的那句话，当然并非是一般的客套，言语中深藏着更尖锐的嘲讽，是一次有力的反击。这正说明，对话的动作性虽然指的是“心曲隐微”的披露，但动作的力度往往并不在乎言语本身直接披露的内容，而是包含在潜台词之中。

台词作为一种动作，它的“三个要素”可以这样表述：说什么？怎么样说？为什么说？在上面引述的那段对话里，直接写出来的是“说什么”。而所谓“怎么样说”，指的就是演员对台词的处理，也就是说话时的表情、语调及必要的辅助性的外部动作。可是，演员要处理好台词，寻找到恰如其分的语调、表情等等，就必须深刻体验人物的内心，洞察他（或她）为什么要说这段话——挖掘台词后面的潜台词。“言为心声”，言语（台词）体现的是人物的思想、感情、意愿、要求等等心理内容。可是，人们并不总是把这些心理活动都无保留的、赤裸裸地说出来，而往往呈现出各种复杂的情况：或者只是透露出一小部分，把大部分潜藏于言语之中；或者是言在此而意在彼，形成台词的表面意

思与潜在的思想、感情、意愿、要求不统一的情况。在这种情况下，如果不搞清“为什么说”，不搞清深藏在台词后面的潜台词，就无法把握台词的动作性。也可以说，在这种情况下，作为心理内容的“心曲隐微”——动作，主要是蕴藏在潜台词之中。在戏剧艺术中，台词都是写在剧本里的，也可以说是“死”的，而潜台词则是活的。一部流传几百年的名剧，每次演出都可以获得新的生命，原因正在于导演和演员对剧本有新的解释、新的处理，其中就包含着对台词的处理，对潜台词的挖掘。而对潜台词的挖掘，也就是对动作的挖掘和处理。那些没有潜台词的对话，演员并不会欢迎，因为它没有“挖头”，而且也缺少丰富的动作性。观众也不会欢迎这样的台词，因为他们到剧院里来看演出，主要是来看潜台词的，至于台词，既然已经写在剧本里了，他们在家里也可以看到。

既然写在剧本里的只是“说什么”，那么，挖掘人物“为什么说”，寻找对台词的具体处理方式，似乎只是导演和演员的任务，剧作家完全可以不必对此操心费力了。其实并非如此。在这方面，剧作家同样应该具有演员创作角色的功力，他在写每一句对话时，都应该对特定人物在特定情境中的心理内容有深切的体验，在写“说什么”时，能够准确地把握住他（或她）“为什么说”，同时，对“怎么样说”也了如指掌。也就是说：他在写每一句台词时，都能把潜台词熔铸其中。

其二，对话意味着人物之间的交往，因此，要使对话成为动作还需要具备另一个条件：每个人物的对话对对方要有一种冲击力和影响力。我觉得，对话的这种性能，比前者更为重要。

对话的戏剧性，主要也在于对话双方的直接交流和深刻的相互影响。德国戏剧理论家奥·威·史雷格尔在回答“什么是戏剧性”时说：“对话不过是形式的最初的外在的基础。如果剧中人物彼此间尽管表现了思想和感情，但是互不影响对话的一方，

而双方的心情至始至终没有变化，那么，即使对话的内容值得注意，也引不起戏剧的兴趣。”他指出，对话的戏剧性在于：“人们在朋友和敌人的往来中互相较量，作为理智的、道德的生物，以各个人的见解、情操、感情互相影响，断然决定他们的相互关系。”① 别林斯基也认为：“戏剧性不在于对话，而在于对话者彼此的生动的动作。譬如说，如果两个人争论着某个问题，那么这里不但没有戏，而且也没有戏的因素；但是，如果争论的双方彼此都想占上风，努力刺痛对方性格的某个方面，或者触伤对方脆弱的心弦，如果通过这个，在争论中暴露了他们的性格，争论的结果又使他们产生新的关系，这就已经是一种戏了。”② 这些话，都是经验之谈，对于我们了解这种语言动作的性能，是有启发作用的。

对话作为一种特殊的动作成分，它不仅是相互倾吐内心隐秘的工具，也是相互交往的手段。交往意味着你来我往，相互影响。在剧本中，对话双方的相互影响，一般有三种表现形式：一曰“冲突”，二是“抵触”，三是一般的交流。

所谓“冲突”，乃是人物之间潜在的矛盾的一种特殊表现形式。人物之间存在着政治的、道德的、思想的、感情的、意愿的或心理的矛盾，在特定的情境中，这种潜在的矛盾爆发为公开的对抗，这就构成了冲突。对话，乃是体现冲突的一种重要手段。这样的对话或表现为针锋相对，唇枪舌剑，彼此都朝对方的弱点进攻；或表现为口蜜腹剑，暗中较量，双方的话语中都有一种潜在的力度。在这种情况下，对话双方的言语都会给对方以或强或弱的冲击力。在很多创作中都有这方面的例证，这里不再举例说明。值得注意的是，我们在理解对话的冲击力时，不能只看台词

① 《古典文艺理论译丛》第 11 册，第 229—230 页。

② 引自《诗的分类》第 3 节。

本身的猛烈程度，而是应该从潜台词的内容以及给予对方的影响去判断。既然是这种言语动作体现的冲突，就不仅包含着台词本身的冲击力，也包含着潜台词所具有的冲击力，是两者的统一。在《日出》的第四幕，当李石清兴致勃勃、洋洋自得地找潘月亭报告公债猛涨的消息时，潘月亭觉得脚跟已经站稳了，要对他进行报复——解雇他。这是一场力度很强的冲突。可是，他却不急于把解雇通知书摊出来，在李石清向他报告消息并热心提出建议的时候，他只是用这样的台词，一再打断对方的话：

> 哦，我听福升说你太太——
> 是的，是的，是你的太太催你回去么？
> 石清，你知道你的儿子病了么？
> 石清！你还是先回家看看吧，你知道你的儿子病得很重么？

从表面上看，潘月亭的这些话对李石清并不具有冲击力，倒像是他对后者的关心。可是，如果我们体察到这几句话后面深藏着的潜台词，就会感到它们正像是向热石上泼下的几盆冷水，对后者的冲击力是很强的。尽管李石清在得意忘形之时并没有注意这种力度，但他终于感受到了，于是，火热的心情冷却下来，开始捉摸话语背后潜藏着的意图，说：“你何必老提这个？”在这里，冲突的力度，主要在于对话背后的潜台词。

所谓“抵触”，乃是人物之间潜在矛盾的另一种表现形式。矛盾双方在某种情境中，由于某种原因并没有采取对抗的形式，而是当矛盾刚刚显露出来时，一方容忍退让，或者双方都是如此。在这种情况下，矛盾仍然是存在的，但却并不表现为针锋相对的冲突，我们可以称之为“抵触”。体现心理抵触的对话，往往也具有一种内在的冲击力量。这样的对话，同样也是有力的动

作。例如，在奥尼尔的《安娜·桂丝蒂》的第二幕，老桂丝与女儿安娜长期离别后重逢，已经在一起生活了十天，父女之间的矛盾已经产生了：父亲希望女儿能够生活在陆地上，嫁给一个农民，自己在晚年就可以到她那里去实现自己的夙愿：最后能够归在陆地上。可是，女儿刚刚脱离那个使她饱受欺凌、侮辱的大城市，在海上品尝到父爱的温情，她爱上了这个新的环境。对于老桂丝来说，这里潜藏着危机：女儿爱上了海，就有可能爱上一个水手，自己的希望可能成为泡影，女儿的终身也将难以想象。因此，父女间一谈到“海”，就会显露出矛盾。这种矛盾是很深的，在对话中时时流露出来。可是，由于他们长期离别，刚刚建立起父女之情，双方都不忍去破坏这种关系、这种感情。因此，当对话触及到矛盾时，双方都在竭力克制自己，矛盾就没有爆发为冲突，而是表现为一种心理的抵触。请看父女之间的一段对话：

安娜　（笑了一下）又在抱怨海么？我倒渐渐爱它起来了，虽然我见到的还不多。

桂丝　（忧郁地看了她一眼）安娜，你这话不对。你愈看得多，就愈不会这样说了。（看她有些怒意，连忙换了稍愉快的口气）不过你喜欢待在这煤船上，我倒很高兴。你在这儿觉得很好，我也喜欢。（和蔼地笑着）你喜欢这样孤单地跟你的老爸爸住在一道么？

安娜　自然我喜欢……

当安娜向他诉说了自己喜爱海的心情时，老桂丝深感忧虑，但却不愿意让矛盾爆发，于是，又有下面的对话：

桂丝　（向舱走去——但又走了回来）安娜，今儿晚上你有些特别。

安娜　（声音提高，有些怒意）你打算怎么样——想把情形弄得更糟么？你待我很好，不能再好了，我自然很感激你——不过你现在不要把它毁了。（看到她父亲难堪的表情，勉强笑了笑）我们谈别的吧。来，坐在这儿。

父女已经在一起生活了十天，经常谈到海，都了解对方简短话语中的潜台词，因此，就在这些体现“心理抵触”的对话中，也往往有一种潜在的冲击力。这些对话，就像晴朗天空中时而飘过的几片乌云，它具有悬念的力量，预示着父女之间早晚会爆发一场冲突。

所谓“一般的交流”，指的是对话双方并不存在真正的矛盾，其思想、感情、愿望都是共同的，只是在特定情境中交流思想、感情，倾诉自己的愿望。这样的对话要成为真正的动作，也应该对对方有一种影响力。在田汉《关汉卿》的第二幕，主人公冒着生命危险写《窦娥冤》。他在艰难的处境中见到朱帘秀，后者已经谈了剧本，两个人有着共同的思想、感情和愿望，相互倾诉衷情，互相激励。他们的对话既不体现为冲突，也不包含着心理的抵触，但是，彼此却有一种很大的影响力。这样的对话，当然也是有力的动作。

其三，既然对话作为一种动作，对对方有冲击力和影响力，那么，在这样的对话中，双方的关系必然会有所发展变化，而人物关系的发展变化，也就构成了情节的发展。一般地说，如果对话体现为“冲突”或“心理抵触”的时候，这种性能是显而易见的。因为在剧本中，所谓“情节”，主要是由矛盾关系的发展构成的。问题在于，对话如果只体现为“一般的交流”，只是对

话者相互倾诉思想、感情和愿望，它是否也成为情节的组成部分？回答是肯定的。但是，要使这样的对话成为情节的组成部分，需要有一个条件：相互有一种影响力，因此使相互关系在对话中有所发展。这也是使“一般的交流”能够具有戏剧性的首要条件。

关于“独白”

所谓“独白”，指的是剧中人物在孤身独处时的“自言自语”。它的主要性能当然是展现人物的内心隐秘。很多人认为，“独白”乃是古代戏剧的一种手段，在今天，它早已过时，应该摒弃了。美国戏剧理论家哈密尔敦在《戏剧论》中曾经指出，独白“是戏剧构造上最躲懒的手段”，在现代戏剧中，由于“动作上日趋自然”，已经把它废除了。[①] 英国的阿契尔也认为：“由于独白越来越给人以累赘、拖沓的感觉，因而加强了那些促使独白被排斥于舞台上的物质条件。人们发现，即是最细致的心理分析也不必借助于独白。对于有自尊心的艺术家说来，是否接受下述条件乃是一件有关体面的事：一出有独白和旁白的戏，就好像一幅绘画上贴上一些写着画中人物嘴里所说的字句的纸条。”[②] 在我国戏剧理论界也曾经有一种流行的看法：现代剧的特点之一，是丢弃了“独白”。这些主张表明，人们对“独白”有一种偏见，认为它只是古代戏剧的一种遗迹，它早就过时了，现代剧作家不应该再运用它了。可是，他们所提出的理由却是似是而非，甚至不能成立。如果说，在某些剧本中，“独白”确实给人一种累赘、拖沓的感觉，那也只能说是作者运用这种手段的失败，并不能说独白本身的过错。使人感到累赘、拖沓的对话和外

① 哈密尔敦：《戏剧论》，张伯符译，世界书局 1931 年版，第 104 页。

② 阿契尔：《剧作法》，吴钧燮、聂文杞译，中国戏剧出版社 1964 年版，第 314—315 页。

部动作都是有的，然而，我们决不会因此而提出丢弃它们。如果说，剧作家展现人物的心理活动也可以不借助独白，这当然是正确的；然而，决不能因此而得出结论：独白可以丢掉。我们不是同样可以说，展现人物的心理活动也可以不借助于对话吗？如果说，独白可能会妨碍“动作趋于自然”的话，那么，只要剧作家能够娴熟地掌握这种手段，它本身也可以达到这样的要求。我觉得，对于任何一种有效的戏剧手段，都不能采取简单粗暴的态度，而应该以创作实践为依据，研究剧作家们运用它的经验，研究它潜在的性能，分析它随着戏剧艺术的发展有了什么发展变化。

一般地说，“独白”有两种：一种是解释性、说明性的独白，让人物用独白解释、说明在幕前和幕间曾经发生了什么事情。这样的独白，一般是没有戏剧性的，因为它不是动作。另一种则是“自省式”的独白，让人物向观众吐露自己的内心隐秘和内心矛盾，有人称之为“出声的思考”，或曰“出声的自省”。这样的独白，如果运用得当，自然可能成为有力的动作。莎士比亚曾经成功地运用这种独白，充分发挥它的多种性能。

首先，在莎士比亚的著名悲剧《哈姆莱特》、《李尔王》中，独白是人物内心隐秘的一种外现手段。在那些洋洋洒洒、激情横溢的独白中，主人公把自己隐秘的内心活动展现得淋漓尽致，它们的揭示功能是对话无法承担的。对此，无需一一列举。

其次，在他的某些剧本中，独白不只是揭示人物内心隐秘的手段，而且也是揭示人物内心冲突的手段。哈姆莱特的某些独白就具有这种性能。在《马克白斯》中，这种性能就更为明显。请认真读一读马克白斯在弑君之前的几段独白吧！它们准确而深刻地披露了主人公在走向地狱途中灵魂的自我搏斗。邓肯王已经住进他的府邸，对他的屠刀几乎没有任何防范。然而，他却在人生的十字路口徘徊挣扎着。起初，他的理智还没有丧失，他在权

衡着那件事的后果。这使我们感到，要完成那件弑君篡位的计划，唯一的阻力就在于他内心原有的人性余烬。这一切，正是在独白中展现出来的。老婆的鼓惑煽动，在他灵魂的天平上加了砝码，使他已经走进地狱之门了，就在这时，我们又听到一段撕裂人心的独白：

> 在我前面，我看见的可是一把钢刀，刀柄对着我的手？来，让我抓住你。抓了个空，可是你还在这里……我还看得见你；在你的刀刃同刀柄上还滴着鲜血，刚才却没有，没有这样的事；都是那血腥的事叫我的眼睛看出了神……

这里展现的刀是主人公在灵魂深处展开的一场搏斗。内心原有的人性的灰烬已经熄灭了，充斥整个心灵的只有那个弑君的念头。就在这时，整个世界似乎都在他的眼前消失了，他能够看见的只有那把杀人的屠刀——这当然只是他心造的幻象。然而，他还在搏斗着，同自己的恐惧心理搏斗着，无疑，独白揭示内心冲突的这种性能，更是对话很难承担的。

再次，在莎士比亚的某些剧作中，独白还具有“布局”的功能。例如，在《奥塞罗》中，主人公的悲剧是由亚勾一手制造的，这个阴谋家、野心家利用主人公的性格弱点，设下陷阱，并把他一步一步引向这个陷井。剧作家让亚勾施展阴谋，以此作为情节的动力，然而，立意的中心却在于展现主人公的悲剧性格和悲剧命运。为此，他在布局时，就不愿让观众把注意力集中在亚勾怎样施行阴谋这个基点上，而是要诱导我们去关注主人公怎么坠入陷阱的过程上，通过这个过程去体验主人公的悲剧性格。出于这样的意图，他有意让亚勾在施行阴谋之前先把潜在的意图和盘托出。但是，这种意图却是不能对别人宣讲出来的，也就是

说，完成这样的布局，很难借助于对话。在这里，莎士比亚成功地运用了独白。例如，在第一幕的结尾处，亚勾在独白中透露了自己的意图，要夺得卡西欧的位置，同时对奥塞罗进行报复，具体办法是：

> 过一些时候，到奥塞罗的耳边说些假话，说他和他的妻子有点太随便。他这个人的品貌和讨人喜欢的样子很容易令人启疑；天生就会使女人偷情。这个摩尔人天性坦率，正直大方，只要看见人的表面就认为他诚实可靠；谁牵住他的鼻子，他会像驴子一般老老实实地跟着走。我有了。想出来了。地狱和黑夜将把这骇人听闻的婴孩带来人间。

所谓“布局”，当然包含着悬念的特点以及指引的方向。悬念，一般是指让观众了解某些已知数而保留一定的未知数，以此引起观众的期望心理。而由未知数造成的悬念，也正是剧情发展的方向。莎士比亚在布局时让亚勾把阴谋计划透露出来，正是为了不让观众分散注意力，把未知数集中在奥塞罗身人。有人会认为这样布局是“躲懒”的办法，然而我却认为，这乃是一种简便的办法。

继莎士比亚之后，在高乃依的古典主义悲剧中，在雨果的浪漫主义剧作中，“自省式”的独白都是大量运用的。但是，他们的成就都没有超出莎士比亚。

人们认为现代戏剧丢弃了独白，根据是易卜生的剧作。可惜，这不是事实。实际上，易卜生并没有丢弃独白，只是在运用这种手段时有鲜明的个人特点。如果说，莎士比亚剧作中的独白是洋洋洒洒、激情横溢，是把人物内心隐秘淋漓尽致地展现出来；那么，易卜生剧作中的独白，就更趋于自然、含蓄。作为易

卜生代表作的《玩偶之家》中，从第一幕到第三幕，都有娜拉的独白。比如，在第一幕，柯洛克斯泰对娜拉进行要挟之后，娜拉处于惊恐、矛盾的心境，她被突然发生的事变搞得不知所措，对如何应付这个事变举棋不定，这时，她有几句独白：

> 喔，没有的事！他想吓唬我。我也不会那么傻。（动手整理孩子们刚才脱下的衣服。住手）可是——？不会，不会！我干那件事是为我丈夫。

这样的独白包含着丰富的潜台词，人物在此时此刻心理活动的内容，比独白本身所透露出来的要丰富得多。易卜生式的独白所以值得重视，原因正在于，它们似乎更具有生活的真实性。一个人在心境复杂、矛盾重重的时候自言自语，是完全可能的。然而，一个人在自言自语中把复杂矛盾的心理内容通通表达出来，却是很少见的。一般都是断断续续地讲出一部分，而“思考”、“自省”的大部分内容却是无声的。从这个意义上说，莎士比亚式的独白具有更大的假定性，易卜生的则更具有逼真性。因此，我们应该对它们进行具体分析，吸取各自的长处，而不应片面肯定一方而否定另一方。

在易卜生之后，很多现代、当代剧作家不仅没有丢弃独白，反而把这种表现手段大大发展了。我只想举两个作家为例，说明这种发展。美国剧作家奥尼尔在他的八场剧作《琼斯皇》中，有六场戏都是由主人公的独白构成的。琼斯原是一个美国的黑人，他从自由世界学得了一种人生哲学：“小偷迟早要坐牢，大偷可以作皇帝，死后还被送到名人殿。”他在赌博时杀死一个黑人因此坐了牢，在监狱里又杀死了白人狱卒越狱逃跑，到西印度群岛，成为一个暴君。剧作家把这个暴君置于当地土人造反的情境中，着力展现他的恐惧、绝望的心理。从第二场到第七场，他

一个人在黑夜的丛林里逃窜，眼前不时出现很多幻象：象征“恐惧”的生物、被他杀死的黑人和白人狱卒的幻影、他和其他黑人被贩卖到美洲时的景象、祭台前的刚果巫医等等，琼斯一个人对着各种幻象自言自语，看起来像是对话，实际上乃是独白。幻象和独白交织在一起，有力地揭示了主人公潜在的意识活动。阿瑟·密勒把自己的剧本《推销员之死》称之为“两幕私语加安魂赞”。“私语”者，独白也。在这个剧本中，独白有多种多样的表现和功能。有时，它是出现回忆场面前的过渡，很像电影中的溶入法。比如，在第一幕，主人公威利黑夜在厨房中回忆他与孩子们的往事，在回忆的场面出现之前，先是他的“独白”：

威利　我一直弄不懂你们为什么把汽车擦得那么仔细……哈比，车窗用报纸擦，这是最容易的了。比夫，擦给他看看！你明白了吗，哈比？把报纸叠起来，厚点好使劲。对啦，对啦，擦得好。你擦得好极了，哈普。（稍停，随即赞许地点了一会儿头，再抬头仰望）……你们擦好汽车，我马上要找你们，小鬼。我要给你们一件意想不到的礼物，小鬼。

比夫　（在后台）你有什么，爹？

于是，少年时代的哈比和比夫出场，主人公在内心浮现的往事变成了直观的舞台场面。在孩子们出场之前威利的自语，实际上是在内心里冥想着那件往事，是在内心里与少年时代的孩子对话，但它却是“独白”。有时，主人公内心出现某种幻象时，他与心造的幻象“对话”，实际上也是“独白”。例如，当威利决定自杀时，他内心里在权衡自杀的利弊，盘算各种各样的顾虑，于是，舞台上出现了哥哥的幻象（哥哥已经死去了），他开始同哥

哥对话，“商讨”着自杀的问题。这样的对话，实际上也是“独白”——自言自语。无疑，这些作家对独白性能和表现方式的探讨，都基于一个目的：深入地揭示人物的内心隐秘。

总之，我们不仅不应该丢弃独白，而且应该借鉴当代剧作家在使用这种手段时提供的新经验，广泛地使用这种手段，为深刻展示当代人的内心世界服务。

关于“旁白”

在20世纪以后，关于废弃旁白的主张似乎更为普遍。然而，这类主张未必是正确的。

所谓“旁白”，指的是人物在与其他人物对话之中插入的自语。而这样的自语，虽然可以让观众听见，但同场面的其他剧中人物却是听不到的。正是因为如此，阿契尔认为：“旁白之所以不被容许，是因为它是不被舞台上另外的人物听见的，这违反了物理的可能性。”[①] 其实，这并不能作为废弃旁白的根据。这种手段所以被容许，因为它虽然违反“物理的可能性”，却完全符合戏剧艺术假定性的要求。戏剧艺术的假定性，完全容许各种违反物理可能性的表现方式。这里涉及到“假定性”的问题，暂且不详细讨论。

旁白作为言语动作的一种成分，它主要的性能当然也在于揭示人物的内心隐秘。有些内心隐秘，是人物在对话中不可能说出来的，但却需要让观众了解到。在这种情况下，于对话之间插入几句旁白，往往可以起到“画龙点睛”的作用，而且它是人物同观众的直接交流，用得好，会使观众感到倍加亲切。这一点，在很多喜剧作品中都有成功的例证。需要指出的是，在现代和当代戏剧中不仅没有废弃这种手段，而且，某些作家曾经大量、广

① 见阿契尔：《剧作法》，吴钧燮、聂文杞译，中国戏剧出版社1964年版，第316页。

泛地运用，成为剧本的主要手段。最明显的例证就是奥尼尔的名剧《奇异的插曲》。在这个以揭示人物潜在心理内容为重心的剧作中，对话经常伴随着大段的旁白，它或者是作为对话的补充，或者是让人物用旁白的内容否定自己对话的含意，在这方面，是很有表现力的。我在《论戏剧性》中已经对此剧中的旁白作过介绍，这里不再重复。

在某些剧本中，旁白同样起着布局的作用。最明显的例证是哥尔多尼的《一仆二主》。这部剧作的喜剧性是与如下的布局有关的：在巴达龙纳和博士一起庆祝儿女订婚仪式之时，突然来了一位不速之客，自称是费捷林柯。由于巴达龙纳的女儿曾经和这个人有过婚约，他的到来就引起了一场风波，使两位亲家和一对青年都卷进了冲突中去。可是，这位来客却是费捷林柯的妹妹。因此，她的到来对任何人都不会有什么伤害。后面的冲突都建立在误会的基础之上，冲突的喜剧性：在于几个人物自认为是难于解决的矛盾，实际上是不存在的。为了取得这种喜剧效果，剧作家在布局中就需要解决一个问题：让剧中其他当事人都误认为来人是费捷林柯，却要把底细告诉观众。一般地说，要完成这样的布局，就需要在此之前交待出彼阿特里切的真面目，那就需要有一个过场戏。可是，这在结构上会显得拖沓、累赘。哥尔多尼借助于旁白轻易地完成了这样的布局。彼阿特里切闯进了巴达龙纳的家里，自称是费捷林柯，并拿出了证据，剧中其他人物都相信了。可是，在场的旅店主人布里格拉却是知情者，他在对话中突然插进几句旁白："我看见谁啦？这是开的什么玩笑？这不是费捷林柯，而是他的妹妹彼阿特里切小姐，我倒要看看，这个骗局是怎么回事。"这几句旁白就像是为观众射入了一缕阳光，照亮了他们的眼睛。从此以后，他们可以以轻松的心情欣赏剧中人物的"蒙面游戏"，他们在由误会造成的冲突中愈严肃认真，喜剧效果就愈加强烈。旁白在这里的特殊功能，是其他手段所难于实

现的。

3. 静止动作

构成戏剧动作的第三种成分是“沉默”或曰“停顿”、“顿歇”，一般称之为“静止动作”。

有人认为，“停顿”或“顿歇”，只是导演处理舞台节奏的一种方式，并不能成为戏剧创作的有效手段。其实并非如此。自然，导演在处理舞台场面时运用“停顿”，往往只是出于节奏的需要。然而，对于剧作家说来，却可以借助于这种手段，揭示人物复杂的心理内容，从而构成戏剧动作的一种成分。

所谓“静止动作”，指的是剧中人物既不说话，也没有明显的外部形体动作，看起来只是在那里沉默不语，静止不动。然而，就在这个瞬间，人物的内心却不是静止的，往往翻腾着思想、感情的浪涛。演员在这一瞬间，不借助言语，不借助体形动作，只是通过细微的面部表情将潜在的心理内容暗示给观众，同样可以收到戏剧的效果。

对于这种手段的生活依据，对于曹禺剧作中运用这种手段的成功例证（《北京人》第三幕愫方的静止动作），我在《论戏剧性》中已经分析过了。这里想进一步说明，人物在这种“停顿”的瞬间所展现的特殊的心理状态。为了说明这个问题，我想介绍一下奥尼尔《安娜·桂丝蒂》第三幕一个由“停顿”构成的场面。在这里，老桂丝同女儿安娜的矛盾已经由“抵触”发展为激烈的冲突，原因在于，船上忽然闯进了一个年青的水手麦地·布克，安娜爱上了他，他执拗地要和安娜结婚，而这正是老桂丝最忧虑的事情。到了第三幕，先是老桂丝和麦地·布克之间爆发了冲突；紧接着，他们又一起转向了安娜，都要她听从自己的“命令”。这时，安娜的自尊受到严重伤害。在这种心境下，她

向他们说出了那件致命的往事：四年前，就在她寄居的村庄里，她被表弟保罗奸污了。于是，她孤身一人跑到城市里，给人家作“看护妇”，终于沦为妓女。她讲述这件伤心的往事，是对伤害她自尊的两个男人的报复，也是为了让他们都打消自己的念头。她讲得是那样激动，给桂丝和布克的打击又是那样沉重，从而构成了一个震憾人心的场面。这个场面的高潮却是三个人的停顿：

安娜　……所有的事我都没有含糊地去忍受。我被关在屋子里，我告诉你——像关在监牢里一样——看护别人的小孩——整天整夜听他们哭呀闹呀——我要出去的时候——我孤单单地感到寂寞——寂寞得像在地狱里一样！（声音中突然显得疲乏）最后，我终于屈服了。这有什么用？（停住朝两人看看。两人都默然不动。桂丝像是失望得目瞪口呆，一切的希望都毁灭了似的。布克脸上燃起了愤怒之火，但是他惊讶得不知如何寻找发泄的方法。安娜感到他们静寂中的严重性……）

在这里，每个人的停顿表现了不同的心理状态。安娜一直不愿意讲出那件伤心的往事，在激动、不能自制的心境下讲出来了，她知道这对两个人的打击有多么严重，又耽心由此而引出的后果。她讲完了，“停住”了，似乎是在观察两个人的反应，内心里却是矛盾重重。老桂丝一直以为女儿是个天真、纯洁的姑娘，已经把晚年的归宿寄托在她身上，听见女儿的自述，他的一切希望都毁灭了，由于不能承受这个突然而降的打击，他在沉默着，就像整个身心都被击垮了。而麦地·布克的停顿却表现了迥然不同的心里状态。他和安娜见面以后，认为她是端庄、美好的女子，曾

经对婚后生活有过天真的幻想，他要倾心去爱她，有自己的家，每次航海回来都可以享受家庭的欢乐。安娜的自述，使他感到受了欺骗，内心在燃烧着愤怒之火，但一时还找不到发泄愤怒的方法。瞬间的停顿，在酝酿着一场摧毁性的风暴。

这样的“停顿”，很像电影中的特写镜头。然而，它有一点是和电影不同的。电影中，在人物停顿的瞬间，可以借助电影摄影的功能，映出人物面部的特写，把面部细微的表情放大，使观众能够在明察细部表情时深入人物的内心，体验到其潜在的心里内容。而舞台剧中的停顿，尽管演员也可以通过面部表情传达出心理内容，然而，由于舞台与观众之间固定的距离，使得观众很难对演员面部表情进行精细入微的观察，因此，表情的传达作用就受到很大限制。正因为这样，我们把“停顿”对心理内容的揭示作用称为“暗示”。在舞台演出时，只有让观众了解到人物“停顿”的具体情境，才能够引导他们对人物进行设身处地的体验，通过自己的联想去体察“停顿”所暗示的特定心理内容。这正说明，剧作家要成功地运用这种手段，需要有两个前提：其一，为“停顿”作好充分准备，为它安排好具体、有力的情境，并能把观众带进这个情境中去。其二，剧作家本人必须对人物进行设身处地的体验，把握住人在这一瞬间特有的心理活动内容，赋予“停顿”以具体、明确的“潜台词”或“内心独白”。值得提出的是，在电影中，编导者在用特写镜头处理“停顿”的时候，常常是把人物的“内心独白”用“画外音”直接表述出来。有些剧作家也试图借鉴电影的这种表现方式，尝试着运用“画外音”直接表述“停顿”中的心理内容。对此，有人赞成，有人反对。我觉得，这种方式未尝不可以运用，因为，不同艺术样式在表现手段、表现方式上相互借鉴，是应该的。但是，不用“画外音”，仍然可以完成戏剧的目的。这里并没有固定的公式。

4. 音响动作

在戏剧艺术中，音响效果一般只是一种辅助因素，在很多剧作和演出中，剧作家和导演运用这种辅助因素，或为人物的动作烘托出外界环境，或用于渲染气氛，借以增强某个场面、某个动作的情绪感染力。前者像《茶馆》中的叫卖声，后者像《北京人》中由兵营传来的凄凉的军号声，等等。这样的音响虽然只是一种辅助因素，在剧本和演出中却是很重要的。顺便说一下，音响的这种辅助作用，在静止动作的瞬间，就显得更为重要。例如，在《北京人》第三幕第一景的结尾处，曾文清突然落魄而归，由此而受到沉重打击的愫方“呆呆地愣在那里”——静止动作。这时，悲伤、绝望的感情萦绕在她的心中。剧作家为了揭示、烘托人物在这一瞬间的心理情绪，为了诱导观众体验这种情绪，就借助于音响的辅助作用：

远远的号声随着风在空中寂寞地振抖。

然而，尽管这样的音响效果是很重要的，没有它，戏照样可以进行下去（虽然会受到一定程度的损伤）。

有一种音响效果，却不仅仅是动作的辅助因素，它们本身就可以构成动作的一种成分。

区别作为辅助因素的音响和构成动作的音响，主要标志在于：后者既然作为一种动作，如果没有它，戏就无法进行下去了。

研究音响的这种特殊功能，需要追溯到电影艺术的构成。在有声电影诞生之后，音响已经成为重要的构成元素之一。在一般情况下，音响这种元素的作用，也只是在于烘托，渲染环境和气氛，人们认为，正是因为电影中有了这种元素，才增强了这种艺

术的现实主义真实感。然而，音响在电影艺术中的作用，并非到此为止。巴拉兹在《电影美学》中曾经指明音响的另一种作用：

> ……声音也可以在一部有声片里起着推动剧情发展的作用。例如，一个水手在跟他的妻子道别。他的妻子一面摇荡着摇篮，恳求他不要再离家外出。但是窗外的大海清晰可见，它正在设法把水手从他妻子手里夺走。水手犹豫了。然后，银幕上同时传来两种声音：女人在轻声地唱着催眠曲，大海在悄声低语，犹如两个情敌，正在争情夺爱。画面上现在只剩下水手，只剩下水手的面孔，但是它显示了他思想中的冲突，显示了这两种声音，这两种召唤在他内心引起的激烈斗争。这是一个紧张的决定命运的场面，其中没有一句台词。女人的歌声和大海的低语在这里为争夺一个心灵而进行了决斗。①

巴拉兹认为，在这种情况下，音响已成为“剧中人物”。或者说，这样的音响，无论它作为妻子挽留丈夫的动作的象征，还是代表了大海催促水手启程的动作，它们都不只是一种烘托，而成为有力的戏剧动作。当然，巴拉兹所介绍的这个例证，是最一般的，在今天的影片中，把音响作为动作的更深刻的例证，已经是很多了。

我所以介绍电影艺术中的例证，因为它与戏剧中的音响动作有共同之处。在戏剧中（包括创作和演出，首先是创作）运用音响动作，同样可以找到不少成功的例证。

在奥斯特洛夫斯基的名剧《大雷雨》的第四幕，主人公卡杰林娜在这里受到一场严重的考验，她追求着爱情的幸福，却又承受着传统道德的重压。她在“地狱之火”的壁画之前，倾听

① 引自巴拉兹：《电影美学》，何力译，中国电影出版社1958年版，第212页。

到旅客们关于雷会“劈死一个人”的议论声，已经无法支持了。她相信自己犯了罪，因而会被雷劈死，在这种重压之下。她当着婆婆和丈夫的面谈出了和鲍里斯的私情。在这时，滚滚的雷声和“地狱之火”的恐怖景象，乃是把她推向毁灭之路的一种神秘力量。这里，“雷声”正是代表这种力量的一种具体的动作，没有它的推动，卡杰林娜的动作就无法进行下去。

在根据托尔斯泰同名小说改编的话剧《安娜·卡列尼娜》中，最后一幕有女主人公决定卧轨自杀的场面。在这里，逐渐迫近的火车汽笛声和嘈杂声，乃是安娜萌生自杀决心的一种推力。它们的作用，决非仅仅是起烘托动作的环境，渲染舞台气氛，而是推动人物产生最后动作的一种必不可少的戏剧性力量。

不过，在这些剧作中，音响作为动作的成分，还只局限于个别的场面，个别的片断。在某些剧作中，音响就构成了贯串全剧的一条动作线，在这种情况下，它作为动作的功能，就表现得更为明显。

奥尼尔的《琼斯皇》所表现的是琼斯同当地土人群众的冲突——土人无法忍受他的暴虐统治，集合成造反的队伍，最后把他杀死了。如果这个剧本是正面展现这场冲突的过程，那将会构成简单的情节：追捕、逃亡、搏斗、杀死。如前所述，奥尼尔着重展现的是琼斯在逃亡中恐惧、绝望的心理特征，因此，他就把土人造反的行动推向了背景，在大部分场景中是暗场表现的。然而，在剧本中，土人的行动又不只是消极的背景，它乃是激发琼斯产生恐惧、绝望心理并推动其发展的积极的动力。它贯串全剧，由始至终起着这种作用。为了完成这样的效果，奥尼尔找到了一个具有象征意义的动作形式——土人造反时敲起的鼓声。在第一场，当琼斯得到土人造反的消息时，他对此表示早有准备、胸有成竹，是相当的自信。忽然，鼓声响起了。琼斯听见鼓声，原有的自信顿时土崩瓦解，在惊恐的情绪中开始逃亡。从第二场

到第七场，琼斯孤身逃亡在丛林之中，不断地同心造的幻象搏斗，同时，那鼓声又紧紧追随着他，他的恐惧、绝望的情绪不断增强，就像土人群众逐步围拢逼近一样。看得出来，奥尼尔正是把鼓声作为与琼斯相对抗的一种有形的力量，把它作为一条动作的贯串线，它在剧情发展中承担的任务是显而易见的。

《琼斯皇》是一部表现主义的剧作，其中对鼓声的运用，被誉为表现派戏剧技巧的高峰。我们并不完全赞同表现派的创作原则。然而，正如奥尼尔本人所说过的那样："表现主义的真正功勋在于他们把许多动作带进了戏剧。"也就是说，这一派剧作家丰富和发展了戏剧艺术的表现手段，目的在于深刻揭示人物潜在的心理活动。既然如此，我们在发展现实主义戏剧的时候，也应该研究、借鉴他们在这方面提供的经验，丰富我们的表现手段。

综上，我们对戏剧艺术的表现手段，对构成戏剧动作的各种成分，作了简括介绍和说明。对于剧作者说来，掌握各种成分的性能，以求得在创作中娴熟地运用它，是首要的基本功。为了使戏剧艺术深刻反映我们的现实生活，为了能够塑造出生动、丰满的舞台形象，为了能深刻展现各种人物丰富的内心世界，我们不仅应该努力掌握各种手段，而且应该不断丰富、发展它们的表现力。

谈谈事件的处理及其作用

研究剧作家艺术构思的起点，是一个十分复杂而又有趣的课题。通观中外很多剧作家的成功之作，有的是从人们所熟悉的历史故事和传说故事中获得创作的灵感，有的则是从别人提供的一个情节得到了启示，有的是从生活中某个人物的命运中找到了题材，有的则始于自己从大量生活现象中发掘的某个意念……。可是，无论他们的艺术构思源于哪里，在创作中却总会遇到一个问题：如何处理事件。

事件，不仅对剧作家十分重要，对导演和演员的创作，也有特殊的意义。熟悉斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系的克尼别尔曾经谈过："事件——是体系中很重要的概念。"他甚至说："没有事件，没有事件的连锁，即没有戏剧，不管属于哪种体裁的戏剧。"他告诉我们，斯坦尼斯拉夫斯基在晚年经常向演员提出这样的问题："假如发生了这样一件事，你将怎么办?"克尼别尔说："要回答这个问题，演员就必须弄明白剧本中发生的究竟是什么事情，也就是那使他进行某种动作或一组动作的事件究竟是怎么回事。"[①] 不过，演员的创作有剧本作为依据，要弄清这些问题或许并不十分困难；可是，对于剧作家说来，在整个创作过程中妥善处理事件与人物性格的关系，却要棘手得多。

---

① 均见玛·克尼别克：《在动作中分析剧本和角色》一文，马华译，刊《戏剧理论译文集》第1辑，中国戏剧出版社出版。

我想从这个角度探讨一些有关戏剧创作的实际问题。

一出戏并非只是“一人一事”

事件，也就是在生活中或在剧本中发生的具体事实。在现实生活中，各种各样的事件，非常严重的或平平常常的，有重大意义的或没有什么意义的，总是在经常发生着。从某种意义上说，社会生活就是由各种各样的事件构成的。戏剧是动作的艺术；在戏剧中塑造人物形象的基本手段是人物自身的动作（外部形体动作、语言动作等等）。打开一个剧本，我们就会看到，人物很多有力的动作，如果要追源求本，它们都与事件有关。

不同的剧作家，对事件的选择和处理往往呈现出迥然不同的情况，这是构成剧作不同风格的因素之一。可是，不管剧作家的个人风格如何不同，他们的剧本中都不能没有事件。

契诃夫是一位具有独特风格的剧作家。表面上看来，在他的很多剧本中，大都没有发生过什么严重的事件；实际上，它们却并不缺少事件。一位戏剧理论家说得好："在契诃夫看来，谁要是能顶住日常生活的不断的压力，他在重大事件面前不会胆怯。"[①] 或许正是基于对人生的这种看法，他不喜欢让主人公在严重的事件面前去经受考验，而往往让他们就像在日常生活中那样按照各自的个性去行动，在那些看起来并不严重的事变面前，为自己的命运挣扎、搏斗。尽管如此，假如要说契诃夫并不重视事件的作用，那是不符合实际的。在他的剧本中，一个普普通通的事件，常常成为主人公一生的转折点。在《万尼亚舅舅》里，退休的老教授带着年轻貌美的夫人来到庄园，这个事件本身似乎

① 引自《外国戏剧》，1980年第1期，第66页。

并没有什么重大意义。可是，正是这个平平常常的事件打破了万尼亚平静的生活，使他意识到自己为之献身的偶像（教授）不过是个分文不值的伪君子，他过去曾经引为自豪的辛勤工作都是毫无意义的，因此展开了一场深刻的戏剧冲突。如果没有这个事件发生，他很可能会像前半生那样在心造的幻境中平静地工作下去，一直到平静地死去。像这样的事件，它本身并不具有什么意义。可是，它却把主人公置于重大转折的关头，由此引出了一个又一个事件：对无望的爱情的追求、相互争吵、在愤怒中开枪、在绝望中自杀等等，引出了一场又一场外部的和内心的冲突。

与契诃夫截然不同的例子是莎士比亚的几出悲剧。在这里，可以说是充满了震憾人心的严重事件。在《哈姆莱特》中，克劳迪斯谋杀了老丹麦王并霸占了王后，这个血淋淋的事件发生在开幕之前，是由老丹麦王的鬼魂揭露出来的；当它被揭露出来的时候，就不仅仅是对往事的一般的回叙，而成为戏剧冲突（包括主人公和克劳迪斯之间的冲突，主人公的内心冲突）的推动力，成为主人公一系列动作的推动力。在《马克白斯》中，也有一个十分严重的事件——悲剧主人公杀死了贤明的邓肯王，不过这个血淋淋的事件是在戏剧的发展中造成的，它已经是前面几个事件造成的“果”。溯本求源，我们可以看到，在此剧的第一幕里已经接二连三交代或发生了一系列事件：马克白斯在平叛的鏖战中立下了显赫战功；马克白斯在草原上路见了那三个预知未来的女巫……正是这些事件推动悲剧主人公展开了一场激烈的内心冲突，在冲突中野心膨胀，人性退位，一步一步向罪恶的深渊走去。在这里，剧本开端部分发生的事件，同样对戏剧冲突、对人物的动作具有推动力量。

总之，事件可能是十分严重的，也可能是平平常常的；可是，没有它们，剧中人物的一系列有力的动作就不会产生，戏剧冲突就不会立即爆发并迅速发展。从这个意义上来说，“没有事

件就没有戏剧”的观点，无疑是正确的。

在中国古典戏曲理论中，似乎更强调事件的作用，有时，对事件的强调甚至走向了极端。李渔的“一人一事”论，就是这种观点的代表。

李渔在《闲情偶寄》中曾对这种观点作过明确的解释，他说：“一本戏中，有无数人名，究竟俱属陪宾；原其初心，止为一人而设。即此一人之身，自始至终，离合悲欢，中具无限情由，无穷关目，究竟俱属衍文；原其初心，又止为一事而设，此一人一事，即作传奇之主脑也。”他认为，好的剧本应该是“始终无二事，贯串只一人”。在他看来，有些剧本的缺陷在于：“但知为一人而作，不知为一事而作。”① 后来，有人提出，一人一事单线发展是中国戏曲创作的特点；有人则推而广之，把一人一事说成是话剧创作的基本方式；有人又由此引申出写剧本必须有一个贯串全剧的“中心事件”等等公式。

无论是“一人一事单线发展”，还是找到一个贯串全剧的“中心事件”，自然都可以成为剧本结构的一种方式。应该承认，对剧作者说来，采用这种方式比较容易实现结构的完整性和统一性。可是，如果要把它们说成是每个剧作家必须遵守的普遍原则，那是片面的，是不科学的。在中外古今许多成功的剧作中，我们可以找到不符合这个原则的例证。例如，不用一个事件贯串到底的剧本是不少的：有的是几个并列的事件交错发展（如《威尼斯商人》、《上海屋檐下》等）；有的在每一幕（场）都各有一个或几个独立的事件，彼此虽有内在的联系，却找不到哪个是贯串全剧的“中心事件”（如《茶馆》、《日出》等）。至于并非“贯串只一人”的剧本就更多了。我觉得，一个剧本的结构方式，是受很多因素制约的；其中，题材内容则是最重要的因

① 引自李渔：《闲情偶寄·词曲部》。

素。题材内容的广泛性决定了剧本结构方式的多样性。如果硬要剧作家把不同的题材内容通通纳入“一人一事”的框子里去，那只能是削足适履。

不过，我们不必在这篇文章里全面探讨各种各样的结构方式，还是把问题集中在我们讨论的焦点上吧！我觉得，所谓“一人一事”，“中心事件”等等观点的提出，有一个潜在的原因，就是把事件和情节等同起来了。我们曾经在某些剧本中看到过类似这样的状况：写农村的生活，中心事件往往是“开山引水”、“修建水库”之类，整个剧本的情节就是记述这类事件的进程：从提出方案到工程上马，从一个又一个事故到最后成功；写工矿企业的生活，剧本的情节则是记述一个工程的施工过程、一台新机器的试制过程；写战争题材，剧本的情节则是记述一个战役的过程；如此等等。在这些剧本中，一个中心事件就是情节本身，人物围绕它去安排，冲突围绕它去发展。像这样的剧本，在建国后的十七年间，曾经出现过；在“四人帮”推行文化专制主义的十年间，则大量充斥剧坛，说得上是一统天下；在今天的剧目中仍然可以看到。这样的剧本，一般地说，似乎完全符合“为一事而作”的主张，当然也不缺少贯串全剧的“中心事件”。可是，它们却很少具有真正的艺术力量。我所以说上述主张是“对事件的强调走向了极端”，正是因为，它不仅否定了戏剧结构的多样性，也忽视了关系到处理戏剧情节的某些更重要的问题。（我在后面还要谈到这些问题。）

是的，我不否认“没有事件就没有戏剧”的观点。在戏剧理论中还可以看到很多类似的观点，诸如“没有悬念就没有戏剧”，“没有激变就没有戏剧”，“没有冲突就没有戏剧”等等。这些观点，都只是强调了构成戏剧因素的一个方面，因此，它们只在某种意义上是正确的；假如把这些观点绝对化，认为它们之中的某一个就是戏剧的一切，似乎只要有了它就有了“戏”，那就是绝对

化了。我们不是看到过这样的情况吗：在某些以某一案件为内容的情节剧中，剧作者在“悬念”上大做文章，甚至故弄玄虚，把剧场变成了“智力测验”的考场，但观众并不能获得真正的艺术享受；在另一些剧本中，“激变”是不少的，它们却经不住推敲，破绽百出，连起码的真实性都没有，当然也就不具有真正的戏剧性；在不少剧本中，“冲突”是有的，而且意义重大，但却没有感人的力量；同样，由于剧作者过于迷恋事件的作用，结果是让接二连三的事件淹没了人物，这种情况不也是存在的吗！

我们把事件看成是人物动作和戏剧冲突的推动力，这是一回事；把事件看成是戏剧情节的同等物，则是另一回事。这是两个完全不同的问题。

事件并不就是情节

在戏剧创作中，对情节的构思和处理，是一个十分重要的课题。剧作家对情节的构思和处理，当然不能离开事件。可是，无论如何，事件并不就是情节，两者虽有紧密的联系，却又有明显的区别。

它们的区别表现在很多方面。

其一，生活中发生的事件，无论它们的过程是多么曲折，多么具有戏剧性，但也只能是剧本的素材，剧作家要把这些生活事件变成剧本的情节，还需要进行很多复杂的工作。

别林斯基说过：“一件具有罗曼蒂克趣味的审判案件的翔实记载，不是一部小说，却只能供作小说的素材，就是说，供人写小说的机缘罢了。可是为了做到这一步，他必须借思想之力洞察案件的内部本质，猜透促使这些人物这样行动的秘密的灵魂冲动，把握住形成这些事变的核心的那案件的要点，赋予这些事变以统一的、完备的、完整的，锁闭在自身内的意义。”他认为，

"这一点，只有诗人才能够办到。"[1] 在这里，别林斯基列举了作家要把某一生活事件的翔实记载（素材）写成小说需要进行的很多工作。我觉得，这些工作的中心正是发掘"促使这些人物这样行动的秘密的灵魂冲动"；因为，无论是事件的"内部本质"，还是"锁闭在自身内的意义"，主要都潜藏在这里。一个母亲杀死了亲生的儿子，她企图隐瞒这一罪行，终于被侦破了。像这样的案件在生活中是可以找到的。《人证》的作者正是透过这个案件的过程发掘到了作案者"秘密的灵魂冲动"，从而揭示了这一案件的内部本质和它的社会意义，别林斯基在这里讲的是小说家的工作，这些原则当然也适用于剧作家。在文学的分类中，小说是属于"叙事类"的文学样式。如果说叙事性是小说的基本属性；那么，从本质上来说，戏剧则是排斥"叙事性"的。剧本和小说的区别，不仅在于前者反映生活受到时间、空间的更大的限制，因而在结构上有特殊的要求；而且，在剧本中，基本上不充许对事件过程的叙述，而必须通过人物自身的行动去展开情节。所谓人物"自身的行动"，当然包括他（或她）做了一些什么事——可见的行动体系；更重要的则是促使他做某件事的内在的动机——隐秘的内心活动（也就是"秘密的灵魂冲动"）。和小说一样，剧本也是"人学"，它的中心内容是塑造性格。在剧本中，最能显示人物性格的，还不是他（或她）做了一些什么事，更重要的还是那隐秘的内心活动，即促使他（或她）行动的潜在的动机。正因为如此，对剧作家说来，如果只是完成了对某一事件的翔实记载，并不能说是完成了艺术构思的任务；真正的艺术构思，正在于把握事件中各种人物的性格，发掘这些人物隐秘的内心活动，并能在舞台时间、空间所允许的范围内，找到最适当的结构方式，只有这样，他才能在人人都可以了解到的事件过程之中，获得自己独特的发现——人物的个性；

① 引自《西方文论选》（下卷），第388页

只有这样，他才能完成塑造性格、典型的任务。

在我们的戏剧创作中，常常看到这样的情况：现实生活中发生了一个严重的事件，有才华的记者写了一篇报导，详细记述了事件的过程。这篇报导，是引人注目的。于是，剧作家们纷纷去收集素材，根据事件的过程写出了剧本。可惜，剧本并不像通讯报导那样动人。原因在哪里呢？情况可能是复杂的，剧作家们失败的原因或许各有不同。我觉得，这里有一个值得考虑的问题，就是读者对通讯报导的要求，不同于对戏剧的要求。人们在读通讯报导时，可以从对事件的翔实记载中得到满足；但要求于剧作家的，则是要塑造性格，是要通过剧本中的事件去揭示有关于人物秘密的灵魂冲动——动机。发掘人物内心世界这个特殊的领域，只有诗人（包括剧作家）才能够办到。

如果剧作家把对事件的翔实记载作为剧本的内容，情节就成了事件的同等物。可是，假使剧作家把揭示人物内心世界、塑造人物性格作为剧本的中心内容，他就要对事件本身进行必要的加工、改造，进行艺术的处理；这样，事件和情节的区别就是十分明显的了。

其二，剧作家把事件加工、改造成情节的途径是十分广阔的。因此，事件和情节的关系也会呈现出纷纭复杂的情况。

在《哈姆莱特》中，那个弑君的谋杀事件，被作为一种往事交代出来，揭发这一事件只是剧本情节的开端；戏剧情节本身，则是以它引出的外部冲突（人物之间的冲突）和内心冲突为基础的。如果剧作家把谋杀案件作为贯串全剧的“中心事件”，那将会写成一部完全不同的剧本。在《马克白斯》中，一个弑君的谋杀案件却成了戏剧情节的中心点，整个情节则是围绕主人公完成这个事件之前的内心冲突以及在这一事件之后的外部冲突展开的。在《玩偶之家》中，娜拉伪造父亲签名向柯洛克斯泰借款，也被当作一件往事处理的，戏剧情节则是在债权人要揭发这一事件的时刻开始的；而整个情节的主线，则是夫妻之间

围绕如何对待由此造成的危机而展开的冲突。在《日出》中，我们找不到贯串全剧的“中心事件”，在每一幕都发生了一些或大或小的事件，其中有些是明场处理的，有些则被推到了暗场（如小东西打了金八、小东西被人劫走、黄省三毒死全家并企图自杀、潘月亭将银行的房地产抵押给友华公司、金八操纵公债的涨落……）。剧作家对分别发生在不同人物之间的众多事件，进行不同的处理，目的正在于“用多少人生的零碎来阐明一个观念”（曹禺自己的话）；而全剧的情节，则是沿着众多人物交错的行动线、沿着众多人物之间复杂的关系一步一步向前发展的。在《茶馆》的三幕戏里，在每一幕都可以找到一些事件，它们此起彼伏，此隐彼显，从而构成了一个时代生活的断面。通观全剧，这里既没有贯串始终的“中心事件”，众多事件之间也没有外在的联系。在这里，贯串全剧的并不是某一个事件，而是几个主要人物及其相互关系，是他们的生活命运；这些，正是剧情发展的主干。在话剧《霓虹灯下的哨兵》里，似乎可以找到贯串全剧的“中心事件”：敌人破坏游园会；可是，剧作家对这个事件的大部分进程却是暗场处理的。这出戏在明场所展开的主要内容是连队内部以及连队成员和亲属、同学之间复杂微妙的纠葛，这是全剧情节的主要内容。在密勒的《推销员之死》中，有些过去的事件，是作为主人公心理活动的内容推到明场的；这出戏的情节，正是这个老推销员在自杀之前心理活动的过程，过去的事件和现在的事件也是按照人物心理活动的逻辑组合起来的。

这里提到的几个剧本，远远不能概括剧作家对事件进行艺术处理的复杂情况。可是，仅从这些例证已经可以看到：事件和情节虽有紧密联系又有重大的区别。事件，不过是剧本的素材；而情节，则是剧作家根据自己的创作意图以及人物性格等等因素，对事件进行艺术处理的成果。

其三，我们还可以看到，在不同的剧作家手里，同样的事件可以写成不同的剧本，构成不同的情节。莎士比亚的《李尔王》

是根据民间传说故事和同名旧剧本重新创作的。我没有读过原剧本，但从有关的介绍[①]可以看出，莎士比亚在剧本中虽然保留了李尔王把国土分给女儿们的事件，但对这一事件却作了完全不同的艺术处理：如李尔分国的动机、李尔和幼女之间的关系等等，都与原剧有质的不同。更明显的例证是：阿根廷当代作家库赛尼尔《一磅肉》[②]，是借用莎士比亚《威尼斯商人》中的主要事件（借债，并签定一张割肉的契约）写成的，而这个剧本的情节和莎士比亚的喜剧是完全不同的。

那么，情节是什么呢？我们可以看到，在很多优秀剧作中，情节既不是对某一事件过程的翔实记载，也不仅仅是一系列事件的自然组合；正像高尔基所说：情节是“人物之间的联系、矛盾、同情、反感和一般的相互关系，——某种性格、典型的成长和构成的历史。”[③] 在这里，高尔基从人物性格和人物关系的角度解释情节的含义，无疑是正确的。

比事件更有活力的……

前面已经说过，事件在剧中的重要性，主要表现在它是人物行动的推动力：是冲突爆发和发展的推动力，也就是说，它不过是构成戏剧情境的一种因素，当然，它并不是唯一的因素。

斯坦尼斯拉夫斯基经常问演员：“假如发生了这样一件事，你将怎么办?”一般地说，如果演员把握住人物的性格，对这个问题就不难做出回答。对剧作家说来，如果他十分熟悉人物的性格，似乎也不难写出他（或她）面对具体事件时会有什么样的

① 参见列·托尔斯泰：《论莎士比亚的戏剧》，见《莎士比亚评论汇编》（上）。
② 库赛尼尔《一磅肉》，作家出版社 1964 年版。
③ 高尔基：《文学论文选》，满涛译，人民文学出版社 1958 年版，第 297 页。

行动。不过，实际情况却是复杂得多。一个事件发生了，它必然会促使人物行动起来；可是，人物究竟怎样行动，不仅取决于事件本身，还要取决于其他种种因素。在《玩偶之家》的第三幕，当娜拉已经决定自杀时，突然接到了柯洛克斯泰寄还的借据。这个突然发生的事件，自然会促使娜拉有新的行动。在剧本中，她最后的行动是离家出走。这个特有行动的推动力，不仅仅是突发事件本身，还包含着娜拉和海尔茂之间的关系这一重要因素。正是由于她从一系列突发事件（也包括这个事件）中看清了海尔茂的真实面目，看清了自己在家庭里的地位，了解了夫妻关系的真相，才毅然采取这个决裂的行动。试想，如果海尔茂在面对柯洛克斯泰的要挟时，真的像娜拉所幻想的那样，"挺身出来，把全部责任担在自己的肩膀上"，在收到借据以后，她会采取这个行动吗？当然不会。在这里，一个又一个突然事件，不过是揭开了蒙在夫妻关系上的层层面纱，从而暴露了人物关系的真相，才推动娜拉采取特有的行动。

黑格尔在谈戏剧情境时说："只有当情境所包含的矛盾揭露出来时，真正的动作才算开始。"① 这里所说的"矛盾"，当然主要体现在人物关系之中。当然，黑格尔强调的是产生"动作与反动作"的对立关系。在我们看来，对剧中人物起作用的，当然不仅仅是对立的矛盾关系，应该包括高尔基所说的"人物之间的联系、矛盾、同情、反感和一般的相互关系"。可是，不管怎么说，黑格尔强调人物关系的重要作用，是正确的。我觉得，人物的相互关系，同事件一样，也是构成戏剧情境的因素之一，而且，它比事件还要重要，因为它更具有戏剧性的活力。无论是在生活中，还是在剧本中，对一个人物影响最深刻、最能促使他（或她）产生丰富的内心活动的，也是最能显示性格特征的，正是人物之间的相互交往。

① 见黑格尔：《美学》第1卷，人民文学出版社1958年版，第275页。

在《万尼亚舅舅》中，丰富的戏剧性并不在于教授来到庄园这个事件本身，而是在于由它引起的万尼亚与教授，万尼亚与叶莲娜以及其他人物之间的关系的变化。同样，在《北京人》中，曾文清落魄而归这样一个事件，竟然在愫方的内心激起了一场暴风雨，竟然成为推动她离开曾家的契机，也正是由于它使愫方同曾文清的关系发生了巨大变化。说到底，愫方面对突发事件而发生的内心矛盾，正是源于她与曾文清之间复杂的关系。

黑格尔反对"使一个人物仅仅成为某种情致——例如爱情和荣誉感之类——的完全抽象的形式"。他主张，剧本中的人物应该是"许多性格特征的充满生气的总和"。他甚至认为，即使剧作家"所表现的只是一种情致，这一种情致也必须展示出它本身的丰富性"。他特别称赞莎士比亚塑造人物性格的成就。他认为，在莎士比亚的剧本中，人物性格"内在的丰富多彩性"，正是"在最变化多端的关系里"、"从许多关系的总体中"显示出来的。[①] 这也就是说，剧作家要塑造好丰富生动的人物性格，就不能忽视人物关系这个重要因素。

在剧本中，事件是重要的。但是，有经验的剧作家，总是善于合理地运用事件，让它在推动人物关系"变化多端"这一关键问题上发挥最大的作用。

京剧《杨门女将》"寿堂"一场，是全剧的精华。我们认真分析一下这场戏，可以看出事件和人物关系两者各自的作用，看出合理处理事件的重要性。

构成这场戏的戏剧情境包含着很多因素：

其一，一个突发的事件——杨宗保在前线中箭身亡

其二，环境——杨府正在为杨宗保庆祝五十寿辰，全家老少满心欢畅，消息传来，情势发生突转；

---

① 参见黑格尔《美学》第 1 卷，人民文学出版社 1958 年版，第 302、304、305 页。

其三，复杂的人物关系。

可以看出，突发的事件在这里起着很大作用；可是，使这场戏具有强烈戏剧性的主要因素，却是场上众多人物之间错综复杂的关系。剧作家为了使人物关系复杂化，在结构上是狠下功夫的。这场戏的进展情况是：穆桂英和柴郡主出场，检查寿宴的准备情况；忽然，焦孟二将出场，报告了杨宗保中箭身亡的消息，使她们极为悲痛，可是，为了不使百岁高龄的佘太君受到的打击太大，决定暂时瞒住噩耗，照常开宴，并吩咐前来报信的焦孟二将脱去素服，含泪入堂；接着，佘太君等纷纷入场，寿宴开始。这样，就使得“寿堂”一场戏的人物关系呈现出错综复杂的情况，全场由始至终充满了戏剧性。可以设想，对突发事件也可以采取另一种处理方式：穆桂英、柴郡主出场检查寿宴准备情况，之后，请出佘太君及其他人物，寿宴开始，满堂欢庆；在欢乐的气氛中，焦孟二将突然素服出场，报告噩耗，满堂哀痛。两相对比，这样处理事件有什么缺陷呢？在这样的场面上缺少了什么东西呢？我觉得，后一种处理方式，事件的作用仍然存在；可是，最有活力的人物关系的因素，却要变得简单多了。

有才能的剧作家，不仅善于利用事件对人物行动的推动力，更善于利用人物关系这个最有活力的因素以求得情节的生动性和丰富性。这里所说的人物关系，决不只是一般的职务关系、是非关系、友敌关系，等等，而是指在具有丰富个性的人物之间构成的性格关系。这种具体、复杂的性格关系，一经某种突发事件的推动，就会充分显示出戏剧性的活力，正因为如此，在很多优秀的剧作中，似乎并没有多少突发事件，错综复杂的人物关系却可以引出丰富有力的动作，具有“莎士比亚剧作的情节的生动性和丰富性”（恩格斯语）。假如剧作者把剧中人物的关系仅仅看成是职务上的区别，或者仅仅是对某个问题上的主张不同，观点不同（在有些剧本中我们确实看到过这类情况），那么，事件的推动力是很微弱的。在有些反映现实生活的剧本中，人物性格比

较单薄，人物之间的关系比较简单，一个事件发生了，它引起了一场争论，却写不出多少戏来；于是，很快又造成第二个事件，又引起了一场争论……这些事件不外乎是机器出事故、水库决堤、隧道塌方等等。所谓“戏不够，事故凑”，正是对这类剧本的生动概括。

造成这种情况的原因，可能是由于剧作者把事件看得重于一切，而忽视人物关系的作用；或者是，剧作者虽然并不忽视人物关系的因素，由于不熟悉生活，写起戏来就感到力不从心。不管是什么原因，这种情况造成的结果，都会大大影响了对人物性格的塑造。

让人物性格发出光彩

如上所述，事件在剧本中是重要的，因为它是人物行动的推动力；人物关系也是重要的，因为它是影响人物行动的最有活力的因素。可是，对于剧作家的创作说来，还有比这两者更重要的东西，那就是真正熟悉人物的性格。因为，对于一个人物的行动来说，无论是突发的事件，还是其他人物的影响，都不过是“外因”，“内因”却是他（或她）的个性。在剧本中，不管发生了什么事件，不管处在什么样的关系之中，一个人物的行动总是受个性的制约。

话剧创作的基本手段是人物自身的动作（包括外部动作、语言动作等等），而动作的基本效能则是显示人物的性格和揭示人物的内心世界。如果一个剧本缺少丰富有力的动作，如果它的台词缺少动作性，它注定是失败了。这是戏剧创作最起码的常识。剧作者仅仅明白这一点，还是不够的。在剧本中，无论是人物的外部（形体的）动作，还是语言动作（对话、独白、旁白），都应该是人物性格的生动的体现；那些不能显示人物特有

的性格、不能揭示人物独特的内心活动的动作，戏剧性往往是表面的、微弱的。侯金镜同志在解释“戏”（戏剧性）这个词的含义时说得好：“把人物性格用明确洗炼的舞台动作（性格的动作性）表现出来，就产生了区别于其它文学形式的‘戏’的因素。”① 他所说的“性格的动作性”，就是真正的戏剧性的基础。

正因为如此，熟悉自己笔下的人物，是戏剧创作的前提。一个剧作家要写好剧本，必须对人物熟悉到这样的程度：当他（或她）遇到某种突然事件时，当他（或她）在与其他人物交往时，都能准确地把握住他（或她）必定会有什么样的动作；这些动作并不是一般化的，而是为他（或她）所特有的。有了这个前提，剧作家才能有效地利用事件和人物关系等等因素，才能塑造出生动丰富的人物性格。

假如说戏剧创作有什么奥妙的话，许多优秀剧作家成功的奥妙也就在这里。莎士比亚对他所处的时代中各种人物是极为熟悉的。在他的笔下，某个人物在遇到某种突发事件时，在与其他人物交往时，都是严格按照自己个性的逻辑去行动，这里看不到作家的主观随意性，找不到任何一般化、雷同化的弊病，一切都是那么真实，那么自然；正如别林斯基在分析《哈姆莱特》时所说的那样：“所有这些人物都处在自己个性的不可逾越的圈子里。”② 正因为如此，当他处理那些人所皆知的传说故事时，就可以得心应手，在旧故事的基础上，塑造出具有“内在的丰富多彩性”的光辉形象。易卜生对他笔下的主人公大都有一个长期熟悉的过程。据说，《玩偶之家》中的女主人公，是有生活原型的，作家和她多年交往，就像“最亲近的朋友”，因此，他才能熟

---

① 引自《论剧作》，人民文学出版社 1979 年版，第 132 页。

② 见别林斯基：《别林斯基选集》第 1 卷，满涛译，人民文学出版社 1958 年版，第 444 页。

知这个人物遇到突然事变以及和其他人物交往时会有什么特殊的行动。果戈里从普希金那里听到了一个简单的故事，却据此写出了一部成功的喜剧《钦差大臣》；可是，在他听到这个故事之前，对剧中人物的形象早已谙熟于心了。在曹禺那几部成功的剧作中，写的大都是自己周围最熟悉的人物；即使是原来不熟悉的，他也要用各种方式去接触、去了解，直到真正熟悉了才肯动笔……

我仍然觉得如下的比喻是恰当的：无论是一个突发事件，还是其他人物的影响，都不过是水库前面的一道闸门。水库的蓄水，却是人物的性格——这是剧作家长期观察、研究、积蓄的结果。只有剧作家对人物性格十分熟悉，而且，性格本身又具有黑格尔所说的“内在的丰富多彩性”，闸门打开，才会从这里倾泄出源源不断的水流。假如性格本身是单薄的，或者剧作者对人物性格是不熟悉的，尽管闸门全开，又能有多少东西倾流出来呢？

可是，尽管如此，这道闸门毕竟是重要的。

我觉得，在我们很多剧作中，最缺少的东西，正是那种真切感人的、具有“内在的丰富多彩性”的人物性格。造成这种缺陷的原因很多，其中，生活积累不足，剧作者对笔下人物并不熟悉，当然是首要的原因。本文谈到的一些创作中的具体问题，可能是次要的。可是，对于剧作家说来，即使有了丰富的生活积累，也还需要进一步解决有关艺术构思和艺术处理上的具体问题。

我写这篇文章，尽管其中的看法有些不免浅薄，有的很可能失于偏颇，意图只有一个，希望在我们的剧作和舞台上，能够让人物性格发出光彩！

谈话剧创作中“独白”的技巧

问题的提起

在20世纪80年代重提“独白”的问题，可能会被看作是一种“怀旧”和“复古”的表现。因为在进入20世纪以后，我们从戏剧理论著作中经常看到这样的主张：

> 现代舞台，动作上，日趋自然，已把独白（soecie-ogx）和旁白（theaiae）废掉了。这两种历史性的遗物，完全被除掉，还是最近的事……①
>
> 由于独白越来越给人以累赘、拖沓的感觉，因而加强了那些促使独白被排斥于舞台上的物质条件。人们发现，那些最细致的心理分析也不必借助于独白……②

在我国30、40年的戏剧理论著作中，也可以看到类似的观点。比如有人认为：近代戏剧的特点之一，就是“独白和旁白

① 引自哈密尔敦著：《戏剧论》，张伯符译，世界书局1931年版，第104页。

② 引自阿契尔著：《剧作法》，吴钧燮、聂文杞译，中国戏剧出版社1964年版，第314页。

的废止”。建国以后，有些戏剧理论家已经否定了这种主张。顾仲彝先生在《编剧理论与技巧》一书中就曾指出：“如果作硬性规定说话剧不能用独白、旁白，那也是过于武断的。”他把曹禺在《家》中运用独白的场面，作为成功的例证。可是，他在肯定独白的价值时，态度却相当含糊：“在更接近现实生活的话剧里，用独白或旁白总感到不自然，不真实，所以在一味追求真实感的西洋戏剧里，从19世纪后半期起就开始少用或废弃了。在近代西洋剧本里很难找到一句独白或旁白……”① 可以看出，这段话同哈密尔敦、阿契尔等的主张，基本上是一致的；而且，对照他本人对独白的作用的论断，似乎有点自相矛盾。

任何理论主张都必须经受创作实践的检验。那么，认为近代戏剧和现代戏剧已经废除了“独白”的看法是否符合戏剧创作的实际情况？

任何理论主张都应该有助于推动创作的发展和繁荣，而不应当束缚它、禁锢它；那么，这类关于“废除”独白的主张，所起的作用究竟如何呢？

独白，正像话剧创作的其他表现手段一样，也有它自身发展演变的历史。假如我们讨论问题不是以个人的主观偏好为依据，而是从创作实践出发，从研究古今大量剧作在运用独白方面所提供的实践经验出发；那么，我们不仅可以证明上述观点是不科学的，而且能够发现这种表现手段对塑造人物性格所具有的巨大潜力。无疑，这对我们发展话剧创作是很有益处的。

有关独白的一般性能，我在拙作《论戏剧性》中已经作了说明（见该书中“‘独白’的力量”一节），这里不再重复。为了进一步深入讨论这个问题，我想从戏剧（话剧）历史的不同时期择选几位有代表性的作家，看一看他们是如何运用“独白”

① 见顾仲彝：《编剧理论与技巧》，中国戏剧出版社1981年版，第342页。

为自己剧作中的人物增辉添彩的。

悲剧艺术的重要手段

谈到独白的技巧，人们首先会想到莎士比亚，特别是他的几部传世不衰的悲剧。的确，在这些优秀剧作中，独白是一种有力的表现手段。

人所尽知，莎士比亚在他的悲剧中运用独白，主要是把它作为揭示人物隐秘的内心活动、灵魂冲动的重要手段。莎士比亚悲剧的醒目特点是激情的强烈和深刻，而独白也正体现了这个特点。在《奥塞罗》的第五幕第二场，主人公面对熟睡的黛丝德蒙娜所讲的那段独白，把他处于悲剧命运关键时刻的灵魂冲动和盘托出，引起我们强烈的感情共鸣。在《李尔王》中，一个昏聩的暴君被两个女儿遗弃之后，沦落在僻野荒原，他面对风狂雨骤、雷电交加的大自然，用独白倾泄出满腔的悔恨、愤怒，构成了一个震撼人心的悲剧场面。在《哈姆莱特》中，我们甚至可以通过主人公那几段充满巨大热情和深刻哲理的独白，理出他内心历程的线索，它们是构成全剧情节发展的一条“潜流”。对此，无须多讲。

不过，如果我们只是把独白作为揭示悲剧主人公的心理活动的手段，那是很不够的。正像有些理论家所指出的那样，在莎士比亚的悲剧中，不仅包含着主人公与其他人物之间的冲突（外部冲突），也包含着主人公本身的内心冲突（内部冲突）。布拉德雷说得对：“事实上，差不多所有莎士比亚悲剧的情况都多多少少是这个样子。有人物之间或集团之间的外在冲突，也有主人公灵魂中各种力量的冲突。”认真读过莎士比亚的悲剧就会发现，这位剧作家塑造悲剧人物形象的深刻性正在于：这些主人公

的灵魂深处都包含着各种思想、感情的矛盾，随着命运的浮沉，这些矛盾的因素就构成激烈的冲突，并由此激起思想和感情的风暴，从而把潜藏不露的性格充分暴露出来。如果我们认真研究这些剧作，还会发现：独白正是他揭示主人公内心冲突的重要手段。无论是《哈姆莱特》，还是《奥塞罗》、《李尔王》，都可以找到这样的例证。这里想着重谈谈他的另一部悲剧《马克白斯》。

在这部悲剧中，莎士比亚处理悲剧冲突采用了一种很特殊的方式：在马克白斯弑君之前，悲剧冲突的主要内容是主人公的内心冲突；弑君之后，在处理主人公与讨伐者的外部冲突时，仍然一直伴随着他的内心冲突。有人说，莎士比亚选择一个弑君的凶手作为悲剧的主人公，是不符合悲剧原则的。然而，他却成功了。这部悲剧的意义，当然不在于弑君这一事件本身，而在于主人公完成这一行动所经历的心理路程。马克白斯是以讨伐叛逆者的英雄的身分出现在我们面前的，他勇敢、高贵而又珍惜自己的荣誉，这种精神本来可以使他继续获得英名，成为举世景仰的巨人。然而，他却不能走这条路了。有人说，他走上弑君篡位的道路，完全是由于那三个女巫的诱惑。不然，女巫的预言只不过像是在湖面上投入的一个石块，搅起了沉落在湖底的种种秽物——潜藏在马克白斯灵魂深处的权欲和野心。也就是说，三个女巫的诱惑只不过是马克白斯内心冲突的一种外在的推动力。我们通过他在阴森可怖的草原上的那段“自语”,[1] 进入到人物的内心世界，就会体察到这场内心冲突的具体内容。不过，在此时此刻，他虽然不能抵御那顶王冠的诱惑，至少还不愿意为得到它而引起一场流血事件：

---

① 准确地说，这段自语应是“旁白”，因为当时在场上还有班郭等其他人物。可是，从那段自语的性质来说，可以说是“独白”。

> 可是如果机会要叫我做国王，那么，不必我动手，机会也自然会让我加冕。

也就是说，他还在幻想着以合法的方式去取得王位。刚刚回到王宫，这条路却被堵死了；邓肯王宣布麻尔孔为王位继承人。这个突发事件，又把他推向内心冲突的旋涡。在此以后，莎士比亚并没有为主人公弑君的行动安排任何外部的阻力，没有让他面对任何真正的外部冲突，而是集中笔力写他在顺利的机遇中展开内心冲突的过程。在第二幕，马克白斯处于内心冲突的风暴之中，权欲和野心逐渐战胜高贵、荣誉、理智等等人性的力量，他已经在地狱之间挣扎、徘徊了。这时，莎士比亚用一段撕裂人心的独白表现了在他灵魂中的最后一次搏斗：

> 在我面前，我看见的可是一把钢刀，刀柄对着我的手？来，让我抓住你。抓了个空，可是你还在这里。不吉利的东西，你不是个看得见也抓得到的吗？还是，你只是我心里的一把刀，是个狂热不安的头脑所虚构出来的假象？
>
> ……你告诉我走向我正要去的地方；我正要用的这一把家伙。是我的其余的感觉愚弄着我的眼睛，还是我的眼睛才是正确无误；我还是看得见你；在你的刀刃同刀柄上还滴着鲜血，刚才都没有，没有这样的事；都是那血腥的事叫我的眼睛着出了神……

莎士比亚有意把弑君的场面推向暗场，在明场所展现的却是主人公灵魂深处进行的自我搏斗。但是，这个独白的场面却比那个流血的场面更为震撼人心。读了这段独白，我们不能不钦佩莎士比

亚对人物心灵的深刻洞察力，不能不钦佩他的超人的艺术想象力。一个被犯罪念头缠身的凶手，当他要把这种念头付诸行动的时候，似乎整个世界都在他眼前消失了，他唯一能够看到的（或者说感觉到的）只有那把滴着鲜血的钢刀……请你去体验一下吧，如果说一般的读者都不会有过这种体验的话，那么，就请你想象一下吧！这段独白所体现的内心冲突是多么深刻；独白在这里所产生的戏剧效果，难道是其他手段能够代替的吗?!

在莎士比亚的悲剧中，独白还有其他的性能。比如说，悬念是剧本所不能缺少的东西。在戏剧创作中，悬念的处理并不只是一般的技巧问题，而是关系到剧本的总体结构；它不仅是吸引观众的一种力量，而且是一部剧作的“指路标”。所谓“悬念”，一般是指对某些未知数的期待心情。因此，剧作家在总体构思中就要考虑到向观众透露出哪些已知数，而把未知数置于什么样的基点上。而这种能够引起观众期待心情的未知数，正是剧情发展方向的“指路标”，它可以诱导观众沿着这个方向一步一步领会剧作的“立意”。剧作家围绕悬念所进行的布局（透露出哪些已知数、留下什么未知数），虽然可以利用各种各样的手段，在某种情况下，也需要借助于独白。有时，独白在这方面的作用，同样是其他手段所难于起到的。莎士比亚就是利用独白进行布局，造成悬念的高手。最明显的例证就是《奥塞罗》。这部悲剧的情节以奥塞罗杀死苔丝德蒙娜并在悔恨中自杀为顶点，而制造这场悲剧的阴谋家却是埃古，正是他的阴谋诡计推动着剧情的发展。莎士比亚“立意”的中心是，通过奥塞罗在埃古挑拨煽惑下一步一步走向悲剧结局的过程，展现主人公的悲剧性格，指示出悲剧的深刻意义。剧作家为了使观众把注意力集中于悲剧的主要旨题上，他有意让埃古在进行每一个阴谋活动之前，都把自己的意图告诉观众，同时又要瞒住剧中人物。在确立这个“指路标”的时候，剧作家正是借助于独白的特有性能。在第一幕的结尾

处，我们读到的是埃古的一段自我披露的独白，从而明确了期待的方向：埃古将怎样履行他的阴谋，奥塞罗会如何坠入阴谋家设下的陷井！我们同样可以看到，独白在这里所起的作用，是其他手段难于完成的。

继莎士比亚之后，我们在古典主义和浪漫主义悲剧中，都可以看到大量运用独白的例证；可是，由于剧作家们对人物内心世界有不同的理解，独白所展示的心理内容也不尽相同。例如，在高乃依的古典主义悲剧中，构成悲剧冲突内容的，常常是理智与感情的矛盾，是家族荣誉、公民义务与个人情感的对立，这些矛盾往往在主人公的内心深处构成激烈的冲突。剧作家在用独白揭示这种内心冲突时，往往像是让主人公把这些矛盾的东西放在理性的天秤上进行衡量。因此，这类独白给人的感觉未免过于理性，原因在于，古典主义本来就是崇尚理性的。再如，浪漫主义剧作家雨果也很重视独白。他曾经说过：戏剧要“同时照亮”“人物的外部和内部”，他主张：“通过言行表现他们的外部形貌，通过旁白和独白刻划内在的心理，总之一句话，就是把生活的戏和内心的戏交织在同一幅图画中。”当然，雨果这样理解各种表现手段的功能，并不全面。对于剧作家说来，旁白和独白并不是“刻划内在的心理”的唯一手段，外部动作和对话也可以在这方面发挥巨大作用。可是，只要读过雨果的浪漫主义剧作就会发现，他在揭示人物内心世界的时候，确实曾借助于大段的独白。比如，在《欧那尼》中，卡络在日耳曼大帝陵墓前（第四幕）的那段独白，洋洋洒洒，竟然长达三千余字，被人看作是最能体现浪漫主义剧作风格的场面。在现实主义作家看来，雨果竟然不顾情境的合理性，让卡络在叛乱者四伏的危境中讲这样的独白，是不真实的。巴尔扎克就曾对此提出批评。不过，在雨果看来，为了照亮人物的内心世界，为了充分展现主人公的内心激情，宁愿牺牲细节和环境的真实性。这正是这派剧作的特点

之一。

总的说来，从莎士比亚到高乃依和雨果，都把独白作为悲剧艺术的重要手段。相互对比，无论是高乃依还是雨果，在独白的运用上都要比莎士比亚逊色，而且，在他们的悲剧中，独白的性能也并没有超出莎士比亚的剧作。

在喜剧中的特殊作用

同在悲剧中一样，喜剧中的独白首先也是揭露人物内心世界的手段。可是，在喜剧作家的手里，任何一种表现手段都要服从喜剧的特殊目的。也就是说，喜剧作家运用独白，不仅是为了让人物暴露其内心隐秘，同时还要通过这样的自我暴露，取得或加强他们所需要的喜剧效果。在这方面，意大利现实主义喜剧作家哥尔多尼的剧作。为我们提供了十分丰富的经验，我们不妨列举一二例证，简要地分析一下他是怎样运用独白技巧的。

首先，造成喜剧效果的因素之一，是人物在特定情境中言行表现和真实意图之间的矛盾。对这种自我矛盾状况的揭露，往往会产生喜剧效果。哥尔多尼常常借助独白揭露人物的这种矛盾状况。在《女店主》中，他一面热情歌颂米兰多琳娜的聪明、机智和追求自由的精神，一方面把讽刺的矛头指向贵族和骑士。剧中着力嘲笑、讽刺的对象是那个妄自尊大的骑士。独白，正是让人物自我暴露其隐秘灵魂，以达到讽刺效果的手段。

在第一幕，当侯爵和伯爵围着女主人公大献殷勤的时候，这位骑士却表白自己“仇恨一切女人”。当他与米兰多琳娜第一次正面交锋的时候，这种气概已经受到了巨大冲击，但仍然装出一副倨傲冰冷的神态。我们的女店主已经看透了他外强中干的本性，用两句旁白发出了预告：“如果他不是等不到明天就爱上，

就叫老天爷罚我掉鼻子。”之后，就丢下他走开了。当场上只剩下这位骑士时，他用独白暴露了矛盾重重的心境：

> ……她身上有那么一种出乎寻常的东西，但是，我绝不会为了这个原因叫自己去爱她。稍稍为了消遣的话，我倒情愿跟她而不跟别的女人在一起。然而，去追求她？去失掉我自由？别怕，那是不会的……

骑士自己用这段独白向我们证明：女主人公发出的预告是不会落空的。虽表现出来的是对任何女人都不屑一顾的假相，但灵魂深处却完全是另一种东西：刚刚和我们的女主人公打过交道，就已经魂不守舍了。这种绝妙的讽刺，正是来自独白的内容与前面的行为之间的强烈对比。

在类似的情况下，还有另一种不同方式的对比，也可以取得讽刺的效果。在第四幕，骑士在见到米兰多琳娜之前，先用独白披露了自我控制的决心：

> ……但是我要走开，我要克服这种奇妙的力量，我看见的是谁呀？米兰多琳娜吗？她来找我有什么事？她手里拿着一张纸，她是送我的帐单来了。我该怎么办呢？我必须忍受这最后一次的进攻，两小时以内我就离开这里了……

这种自作多情却又苦苦挣扎的矛盾情况，其本身就是喜剧效果。更令人发笑的是，当他见到女主人公时，对后者的“进攻”却根本无法“忍受”，独白中表白的决心倾刻之间已经土崩瓦解。仆人遵照他的吩咐备好行装催他启程，这时，我们看到的却是另一种“决心”：

仆人　（对骑士）您的剑和您的帽子拿来了。

骑士　（对仆人）走开。

仆人　衣箱也都……

骑士　走开，该死的！

仆人　米兰多琳娜！

骑士　走，不要等我来砸碎你的脑袋……

这些场面的喜剧效果，主要来自独白的内容与人物在后面的实际行为之间的强烈对比。

其次，在生活喜剧和性格喜剧中，同样可以借助独白取得不同的（与讽刺对比）喜剧效果。

例如，在性格喜剧《一仆二主》中，为了展现特鲁法儿金诺的喜剧性格，哥尔多尼常常让他在犯了过失陷入尴尬处境时，用简短的旁白和独白进行自我解嘲，以收喜剧之效。在第一幕，特鲁法儿金诺已经受雇于两个主人，要到邮局去为他们取信。他把信取回来，由于粗心分辨不清哪封信该交给谁，无奈，只有将它们通通交给首先遇到的弗罗林多。他本来希望这位主人只留下自己的信件。没想到，弗罗林多却发现另外的信写着彼阿特里切的名字，而她正是自己苦苦寻找的情人，于是就把信拆开了。不明真相的特鲁法儿金诺感到自己陷入了困境——他没办法向那位主人交差了。一个人由于粗心使自己处境尴尬，这本身就是可笑的。就在这时，主人公讲了两句旁白："可以向我'道喜'了，先生们，什么都完了。"这是剧中人物向观众披露自己的心境，可以说是自我解嘲，它会引起我们会心的微笑，它造成的喜剧效果并不是讽刺，而是诙谐和幽默。在同样的情况下，独白也可以起到这种效果。在第二幕，斯米拉尔金娜带着克拉里切给彼阿特里切的信来到旅馆，特鲁法儿金诺在和她谈情说爱时忘乎所以，

竟把信拆开了，由于这个过失，他挨了彼阿特里切的一顿棍子。这个场面却被他的另一位主人看见了。特鲁法儿金诺希望此事能激起弗罗林多的怒火，去找打人者算帐，在急切中却忘了一个前提：他不能把打人者的身份告诉弗罗林多。因此，他激起的怒火却把自己烧伤了——弗罗林多又拾起棍子把他痛打一顿。紧接着，我们听到了一句独白：

> 现在我可以说实话了，我是一仆二主呀！现在我是从两个人那儿领了赏了。

在这里，独白不仅是主人公在难堪处境中的自我解嘲，还包含着更深的含意，它能激起我们的笑声，在笑声中又包含着同情的成分。

再次，在喜剧中独白还具有另外的性能：剧中人物用独白透露了自己隐秘的意图，同时就预示出他（或她）将有什么行动，因此，就具有为剧情发展的喜剧效果铺路的特殊作用。在《女店主》中，女主人公的很多独白都起着这样的作用。对此，就不再详细剖析了。

易卜生并没有“废弃”独白

前面所介绍的都是18世纪以前的悲剧和喜剧，可是，否定独白的人们所依据的却是近代和现代戏剧，而且多以易卜生的戏剧作为根据。① 因此，我们必须面对易卜生的剧作。

---

① 例如，哈密尔敦在反对独白和旁白时，就曾说过：现代戏剧所以否定这两种手段，其根据就在于“易卜生的严格的戏剧构造”。

在戏剧理论领域，有时可以看到一种奇怪的现象：有些人提出某种理论主张，虽然可以自圆其说，却缺少实践的根据，有时甚至是和创作实践相互矛盾的。有关“废除”独白的主张，也是如此。读过易卜生剧作的人都知道，这位近代戏剧的开创者并没有废弃独白。如果我们把他和莎士比亚等古代剧作家相比较，还会发现，这位现实主义戏剧大师在运用独白的技巧方面，有鲜明的个性特点，这也正表现出 19 世纪现实主义剧作的某些特色。

举世皆知，易卜生的主要代表作是《玩偶之家》。就在这部杰作中，我们不只一次地听到女主人公的独白。比如：在该剧第一幕，当娜拉正全神贯注地迎接圣诞佳节的时候，柯洛克斯泰闯来了，他是娜拉的债权人，为了保住自己在银行里的职务，请求娜拉在丈夫面前为他求情。娜拉拒绝了。于是，他重新提起八年前娜拉借债的那件往事，以此向她进行要挟：如果她不能劝说海尔茂改变解雇的决定，就要公布那张要命的借据。这位债权人的要挟，把娜拉推向了尖锐的内心斗争的旋涡，使她面临一个严峻的人生课题。当娜拉面临这个尖锐的情境时，剧作家用几句独白揭示她内心掀起的风暴：

> （站着想了会儿，把头一扬）喔，没有的事！他想吓唬我，我也不会那么傻。（动手整理孩子们刚才脱下来的衣服，住手）可是——？不会，不会！我干那件事是为我丈夫。

我们通过几句断断续续的独白可以感受到，柯洛克斯泰的要挟对她是多么沉重的打击！她已经被可怕的后果惊吓得手足失措了。她在品评着债权人的话语，在思索着出路，在进行激烈的内心斗争，在搜寻理由安慰自己……在剧本中，娜拉正是以这种激烈的内心矛盾为起点，展开了与海尔茂之间的冲突，展开了对笼罩她

命运的那些道德的，伦理的、法律的复杂问题的探讨并沿着这条线一步一步走向自己归宿。在娜拉走向结局的路程中，易卜生一再用独白展现她的隐秘的灵魂冲动。在第二幕，娜拉和柯洛克斯泰再次交锋之后，已无法抑制内心的惊恐，跟在他的后面，把门拉开一条缝，倾听着他的动静，楼道里每个轻微的声响，都震撼着她的心灵：

> 他走了。他没有把信扔在信箱里。啊，这是不会有的事！（把门慢慢拉开）怎么啦！他站着不走，他不下楼！难道他改变主意？难道——（听见一封信扔到信箱里。柯洛克斯泰下楼脚步声渐渐地远了。娜拉低低叫了一声苦，跑到小桌子旁边，半晌不作声）信扔在信箱里了！（蹑手蹑脚走到门厅门口）信在里头了！托伐，托伐，现在咱们完了！

在这幕，林丹太太答应去找柯洛克斯泰劝其改变态度，她回来了，并告诉娜拉没有见到他。之后，我们又听到主人公的几句独白：

> 现在是五点，到半夜里还有七个钟头，到明天半夜里再加上二十四个钟头，到那时候舞会已经开完了。二十四加七？还可以活三十一个钟头。

我们只要了解了娜拉心理活动的历程并看清她目前的处境，就可以体验到这段独白所蓄藏的具体内容。

这几段独白说明了什么呢？拿它们和莎士比亚悲剧中的独白相对比，我们看到了哪些区别呢？

如前所述，在莎士比亚的悲剧中，主人公的独白常常是洋洋

洒洒、激情横溢，将人物隐秘的灵魂冲动揭露得淋漓尽致。它们本身就像是一首首动人的诗篇。而且，这样的独白也给主人公增添了诗人的才气。然而，易卜生却很少让人物用这样洋洋洒洒的独白淋漓尽致地直抒胸臆，他写的独白却显得更自然、更含蓄。人物在独白中直接吐露的往往只是心理活动内容的一部分，更丰富、更复杂的内容都潜藏在独白的背后，这就形成了“独白”中的“潜台词”。在上述几段独白中，潜台词的容量都是很大的。我们只有了解人物所处的情境，进行一次“设身处境”的体验，才能感受到独白的心理容量。

在实际生活中，人们在受到突然而至的打击时，在为某种突然事变所困扰时，或者是在孤身独处的情况下思索某些问题时，都会产生复杂的内心活动。有时，这种复杂的心理活动会引起“自言自语”，有人将这种状况称之为“出声的思考”。这是剧作家运用独白的生活依据。可是，尽管这种自言自语的情况是经常会出现的，实际上，人们在孤身独处时，“自言自语的内容往往是“无声的”，至少是不会把自己苦恼、思索的东西通通讲出来。莎士比亚让主人公的心理活动内容，通通变成有声的“独白”，表现得淋漓尽致；从某种意义上说，这只是戏剧创作中的假定性手法。正象不少研究家所指出的那样，在莎士比亚的剧作中，假定性的程度要比易卜生的剧作大得多。独白的运用，也说明了这种情况，对比之下，易卜生剧作中的独白，则更接近于实际生活，也可以说是更具有逼真性。正是因为如此，对于重写实风格的剧作家说来，易卜生运用独白的技巧，更值得学习和借鉴。

不过，我们在肯定易卜生的同时，应该指出：现实主义戏剧并不应该排斥假定性的手法。戏剧是生活的反映，但戏剧并不等于生活。说到底，戏剧本来就是假定性程度很大的艺术样式。因此，我们决不能为了易卜生而排斥莎士比亚。在运用独白技巧方

面，我们既要重视易卜生的长处，也不应拒绝学习莎士比亚的经验。

现代和当代戏剧中独白新技巧

如果说易卜生并没有废弃独白的话，他的继承者更是广泛发展独白的技巧，为我们提供了许多值得研究的新成果。

要全面探讨现代和当代戏剧中运用独白的各种经验，需要更多的篇幅！因为，我们所说的现代戏剧和当代戏剧包括了五花八门的流派。在这里，我只想提到两位作家：奥尼尔和阿瑟·密勒。在今天，我国戏剧界对这两位美国剧作家已经比较熟悉了。而且，他们都是易卜生传统的继承者。

尤金·奥尼尔是美国现代剧的开创者。他是易卜生戏剧传统的继承人，同时又是一位勇于探索的戏剧家。在他众多的剧作中，一部分是现实主义的佳作，另一部分则是表现主义的作品，有些剧本则很难准确地说是属于哪个流派。奥尼尔与表现主义戏剧的关系也比较复杂：一方面，他十分推崇斯特林堡的创作经验；另一方面，他却不满于这派作家把人物抽象化的创作原则。他认为，表现派戏剧的最大贡献是丰富和发展了戏剧艺术的表现手段。奥尼尔本人对戏剧艺术的贡献也在于：他对各种表现手段的潜力进行了多方面的探索，从而扩大了戏剧反映生活的可能性。例如，在《奇异的插曲》中，他试图最大限度地运用旁白这种手段，以求得深刻揭示人物隐秘的意识活动。这部剧作被人称为“意识流戏剧”。实际上，这部剧作开创了旁白容量的“最高纪录”。在另外一些表现主义的剧作中，他则热衷于探索独白的潜能。最典型的例证就是《琼斯皇》，该剧的外部情节很简单：当地土人不堪琼斯的压榨、统治，趁琼斯在睡觉的时候，聚

集到山上准备向这位暴君进攻，琼斯闻讯后按照早已拟好的道路逃走，他在丛林中由于恐惧迷了路，终于被土人杀死了。在前七场，土人一直没有出场，奥尼尔用土人进攻前敲起的鼓声象征着他们的力量，在整整七场戏中，这鼓声一直追随着琼斯，作为激发他的恐惧心理的动力。从第二场到第七场，都是写琼斯一个人在丛林里逃窜的情景，主要是用独白写成的。在这几场戏中，琼斯一个人在丛林中觅路逃跑，由于恐惧的压迫，在他眼前不断出现各种幻象，诸如从前被他杀死的黑人杰夫和白人狱卒的幻象，他被白人奴隶贩子运送美国的情景，他被推上祭坛的幻象，等等。与此同时，奥尼尔大量运用独白，以揭示琼斯恐惧、绝望的心理。独白和幻象相配和，构成了一个又一个富有表现力的戏剧场面。例如，在第三场，琼斯在黑漆漆的丛林里逃窜，先是听到掷骰子的声响，接着，在眼前又出现了黑人杰夫的幻象（他过去是在赌博时杀死这个黑人同伴的），这时，我们听到的是如下的独白：

> ……杰夫，见了你，我高兴极啦！别人告诉我，给了你一刀子，你就真的死了。（突然顿住迷惑地问）黑人，你怎么到这里来的呢？（他呆呆地盯着杰夫！杰夫仍机械地掷着骰子。琼斯的眼睛转来转去，结结巴巴地说）你不是死了么，怎么还在——抬起头来——你不能和我说话吗？你是——你是——鬼么？（吓得暴跳如雷，急拔出手枪）黑人，你曾死在我的刀下，难道再要我杀死你一次吗？那你就吃我一枪！（开枪。烟消雾散，杰夫隐去，琼斯站着发抖——接着又自信起来）他总算跑啦。是鬼也好，不是鬼也好，我一枪就收拾了他。（远处的鼓声明显地比以前更响，更快，琼斯已感到这一点——他吃惊，回头望着）他们逼近了。来得

好快呵！而我这里开枪就等于告诉他们我在的地方嘛！唉呀，天哪，我得赶紧跑。（忘了走小路，慌忙地走进后面的灌木丛，消失在黑暗中。）

一个暴君在黑夜的丛林里孤身逃窜，内心又潜藏着迷信的种子，在恐惧、绝望的威逼下，想起了过去被自己杀死的黑人同伴，眼前浮现出死者的幻象，并对着幻象的自信自语，这种潜在的意识活动在本质上是真实的。表现主义戏剧所追求的正是把人们潜在的意识活动外现。这样的独白，当然也是假定的。但它的表现力却毋容置疑。

阿瑟·密勒也是易卜生传统的继承人。他在创作中精于分析剧中人物的心理活动。他的《推销员之死》就是一部心理现实主义的成功剧作。他自己把这部剧作称为“私语两幕附安魂赞”。所谓“安魂赞”，指的是两幕戏后面的尾声。“私语”则可以解释为独白。全剧的重心在于剖析老推销员威利自杀之前的心理历程。剧作家围绕这个重心，忽而把主人公送回过去的生活场面之中，忽而又让他跌入自己心造的幻境。在现在与过去交错、现实与幻境交融的场面之中，独白起着不同的作用。

首先，当威利回忆过去的生活情景时，独白往往起着类似电影中“溶入”的效果。例如，在第一幕，威利在黑沉沉的厨房里找东西吃，他忽然想起自己和孩子们关系融洽的过去。这时，他自言自语地说：

对那帮姑娘就得慎重，比夫，就这么样。可别许愿。什么愿都别许。不瞒你说，因为姑娘家总是相信你对他们说的话，而你还年轻得很，你年纪太轻，不能跟姑娘们谈正经事。〔厨房亮起灯光。威利边说，边关上冰箱，朝舞台前方走向餐桌。他把牛奶倒在杯子里。他

出神入化，微微笑着。〕根本太年轻了，比夫。首先你要用功读书……（他对着一把椅子豪放地笑笑）原来如此？姑娘家要钱请你？（大笑）小鬼，你准是当真交上好运啦。

〔威利说着说着居然对着后台说起话来，声音透过厨房的墙壁，嗓门越扯越大……〕

这显然是威利的独白。我们听到这样的自言自语，知道他已经沉浸在回忆的情境之中。看起来，这些话都是对比夫（他最喜欢的长子）说的，可是，在这时，比夫的身影只是出现在他的意识之中；可以说，这是存在记忆中的多少年前的一次对话。当威利的低声私语转换成高声“对话”时，比夫先是在“后台”出现了——我们先听到他的声音，很快，少年时代的比夫走入明场，继续同威利对话，于是舞台上“溶入”了过去的一段生活情景。和一段回忆场面的区别仅仅在于：在剧本中，比夫和哈比都是以少年时代的面貌出现的，而回忆的主体威利却是现在的形貌。

其次，密勒用假定性的手法处理独白，充分揭示主人公现实的意识活动，在这种情况下，独白往往变成主人公同自己内心的幻象之间的“对话”。最明显的例证，是威利在自杀前进行内心斗争的场面。从饭店回家之后，威利已经决定用自杀的方法去换取一笔人寿保险偿金。在死这个决定付诸行动之前他仍然是疑虑重重。就在这时，他眼前出现了本（他的哥哥，也是他最信任的人）的幻影，他同这个幻影交谈着，讨论自己疑虑的问题：

威利　……我没人好商量。本，老婆在受苦，你听见我的话吗？

本　（一动不动站着，在考虑）什么计划？

威利　就是两万块立刻照付的现款。完全是有政府保证的金边证券，你明白吗？

本　你别拿自己开玩笑了。他们不见得肯如数支付保险金。

威利　谅他们也不敢不付。难道我不是拼死拼活的按期缴纳保险费的吗？如今他们竟然不肯付清！办不到！

本　人家管这叫做胆小鬼干的事。威廉。

威利　什么？难道我在这儿熬到老死还是两手空空，反而需要更大的胆量吗？

……

一个人在矛盾深重的心境之中，可能是“自问自答”，也可能是在内心深处同他最信任的亲人讨论这些矛盾。在这两种情况下，就会出现两种不同的私语。前面这段独白，当然是属于后一种，私语变成了对话，实际上也是独白。

在五花八门的现代和当代戏剧中，上述两位剧作家运用独白的技巧，只不过是一二例证，它们可以说是传统独白方式的发展，对于我们研究这门技巧是很有启示作用的。

为了深刻展现人的内心世界

借助于各种表现手段，深刻展现人的内心世界，这是当代戏剧创作中一个明显的趋向。摆在我国剧作家面前的一次历史任务，正是努力展现当代各种人物丰富的内心世界，塑造出具有艺术魅力的各种典型人物的形象。当然，对剧作家说来，这是一个艰难的课题。事实上，我们很多剧作的弱点也正表现在这里。

近年来，随着电影艺术的高度发展，戏剧面临着严重的挑战。在这种情况下，有人对戏剧的前途发生忧虑。比如，有人说：戏剧“没有什么可能潜入个人的精神世界的深处。那是专为电影保留的一个王国……”这种忧虑是建立在低估戏剧艺术潜力的观点之上。事实上，戏剧艺术的各种表现手段不仅具有开发人的精神世界的性能，而且，它的潜力并不低于电影。熟悉电影发展历史的人都知道，在揭示人的精神世界方面，它所拥有的表现手段，有些正是从戏剧借鉴来的，不过，它们已经被电影化了。问题在于，我们要完成戏剧艺术的历史使命就应该努力掌握这种艺术样式中各种手段的性能，并在这个基础上，不断地丰富它，发展它。

对待“独白”，也应该持这种态度。

人们都承认，戏剧艺术的表现手段远不像小说、电影那么丰富。这似乎是戏剧的短处。既然如此，我们就不应该再对这些手段东废西弃，因为这样做不利于戏剧艺术的发展。

在中国传统戏曲艺术中，独白，或独唱，一向是揭示人物内心活动的重要手段。而且，有很多戏曲演员给我们留下了最拿手的唱段，其中大部分都是独白（唱）；它们甚至可以脱离开全本戏或全折戏，获得独立的艺术生命，广泛流传至今，经久不衰。无疑，话剧艺术应该借鉴这种表现手段。

当然，在话剧创作中运用独白，有些原则是必须注意的。阿契尔否定独白的主要理由是：由于它“越来越给人累赘、拖沓的感觉”。这种弊病正是我们应该避免的。实际上，在话剧创作中，独白可以分为两类：一是说明性的独白，二是构成戏剧动作的独白。前者是让人物把发生在幕前和幕间的事件，用独白的方式向观众作些说明，这种独白的性能是“叙述事件”；在话剧中，一般性的“叙述”是同戏剧性的要求相对立的，它们容易失于“累赘”和“拖沓”，对此应该不用或少用。所谓“构成戏

剧动作”的独白，不仅可以揭示人物隐秘的灵魂冲动，而且可以构成戏剧情节的有机部分，它不仅不会给人以累赘、拖沓的感觉，而且能够具有丰富的戏剧性。再重复一句：这种手段所能够起到的作用，往往是外部动作和对话所不能代替的。

应该说明，我并不认为独白是戏剧艺术最重要的表现手段，更不是说，剧作家只有借助于独白，才能完成揭示人物内心世界的意图。在戏剧（特别是话剧）创作中，诸如外部动作，对话、旁白、静止动作，都是展现人物内心活动的手段。我所以着重强调独白的作用，只是因为这种手段已经被许多剧作者忽视乃至抛弃了。我认为，忽视和抛弃独白，使我们的剧作家失去了一种有效的表现手段，这是很可惜的。

为了深刻展现当代人的内心世界，为了更深刻地反映我们日新月异的现实生活，我们应该重视这种手段，认真研究它的性能，从中外古今的成功剧作中借鉴运用独白的技巧，以丰富戏剧艺术的表现力。

论舞台时空的假定性

“逼真性”并非戏剧艺术的本性

我完全明白：这个武断的结论，一定会遭到非难。人们会说，我们的话剧创作和演出存在的主要问题是缺少生活的真实性，特别是缺少真实动人的、有血有肉的人物形象。在相当多的剧作中，存在着从主观意念出发、去编人物、编故事的倾向，在剧场里，那种矫揉造作的表演，那种很不自然的“舞台腔”，并没有销声敛迹……这一切，都使观众感到不满。面对这种弊病，似乎主要应该强调“真实性”。我完全同意这种见解。真实性，是现实主义艺术的生命。艺术家同欣赏者交流的媒介，是艺术形象；而艺术形象如果失去了真实性，也就不会有真正的审美价值。对于话剧艺术说来，反映真实的生活内容，就更为重要。别林斯基称莎士比亚是“属于全人类所有的举世闻名”的剧作家，他认为：“在莎士比亚看来，没有善，也没有恶；在他看来，只存在着生活；他无所迷恋，也无所偏爱，冷静地观察这生活，并在作品中感觉到这生活。”当然，这段话并不是说，莎士比亚是一个善恶不分、没有倾向的客观主义者。这位俄国美学家所肯定的只是莎士比亚现实主义的创作原则：忠于生活。作为人文主义者的莎士比亚有着鲜明的思想倾向，在他的创作中，善与恶决不

混淆，美与丑界限分明。作为一位剧作家，他的伟大之处正在于："不肯把现实牺牲给心爱的概念"。别林斯基还说："莎士比亚的一切剧本中都有一个主人公，他不把那人的名字放在登场人物之列，但观众在幕落时就知道他的存在和重要性了。这个主人公就是生活……莎士比亚能够名垂千古，也应该归功于他全部剧本中这个无形存在的主人公和主要人物。"① "美"就是"生活"。这是另一位俄国美学家车尔尼雪夫斯基的一句名言。如果要讲"审美价值"，使一部艺术作品具有这种价值的前提就是生活，或曰生活的真实性，请读一读莎士比亚誉满全球的"四大悲剧"吧！每一部都是由真实的生活构成的，正是这位"主人公"，使它们具有巨大的审美价值。当然，诸如把生活牺牲给某种概念的倾向，把人物变成善恶观念、政治概念的图解物的倾向，在我们的创作和演出中，还是存在的，尽管它们阐明的观念具有现实意义，但生活内容的虚假，却使它们失去了艺术的感染力和长久的生命。

可是，这只是问题的一个方面。尽管忠实于生活是现实主义创作的重要原则，它是使作品具有审美价值的前提；但是，一部艺术作品的审美价值并不完全取决于它的内容，还包含着与内容相适应的艺术形式的作用。

戏剧艺术的感染力量和审美价值，取决于它的艺术形象——舞台形象。剧作家如果不在人物形象中熔铸真实的生活，它就不可能具有艺术的生命力。然而，舞台形象又有别于一般的文学形象，它是用戏剧的特殊手段塑造成功的。剧作家和小说家塑造人物形象的基本手段，当然都是语言；剧本中的语言却有特殊的性能——直观性。台词，是剧本语言的主要部分，它是可以让观众听得到的。"舞台提示"是剧本语言的另一部分，其中，有关人

① 均引自别林斯基：《莎士比亚的〈汉姆莱脱〉》一文。

物外部形体动作的提示，通过演员的表演可以让观众直接看到；有关人物活动环境的提示，则要通过舞台美术家的工作变成直观的舞台环境。戏剧是一种综合艺术。而演员的表演则是综合艺术的中心。剧作家塑造的人物形象，只有通过演员的表演，才能成为直观的舞台形象：而舞台美术家的工作，主要是为演员的表演提供物质环境。演员的表演是在舞台上进行的。这个人所共知的常识，却制约着综合艺术的各个创作者的活动。无论是剧作家、导演、演员，还是舞台美术家，要把真实的生活化为舞台形象，都不能摆脱舞台法则的制约。舞台是演员唯一的用武之地；舞台美术家也只有在这里大显身手；剧作家们在自己的写字台上创作剧本，却一时一刻不能忘掉舞台的法则。

可是，掌握舞台法则与戏剧反映生活的“真实性”又有什么联系呢?

首先，如果我们把“真实性”理解为艺术形象所具有的素质之一，它只是从一个角度说明了艺术与生活的关系。这里谈到的“真实性”，并不意味着照搬生活，并不意味着纯客观地记录生活。不同流派的艺术家，对“真实性”有不同的解释。但是，有一点是明确的：艺术作品既不是照相机，又不是录音机，它是对现实生活典型化的成果。这里谈到的“真实性”，就意味着：通过个别反映一般，通过现象反映本质，通过局部反映全局。不过，这个原则，对于任何文学艺术样式都是适用的，并不是本文论述的范围。

其次，我们所要着重讨论的“逼真性”，同与艺术创作典型化问题相联系的“真实性”，并不是同一个概念。对戏剧艺术说来，“逼真性”一词有特殊的内涵，它指的是：舞台上环境、事件、人物都要“逼真”，都要与实际生活酷似。从审美效果来说，它要求舞台上的一切都要酷似实际生活，造成一种真实生活的幻觉。你要为剧中人物创造一个活动的环境吗？假如剧中人物

在早晨的森林中活动，舞台上就要出现一个酷似大森林的场景：几株茂密的树木，树木空隙透出的一缕缕晨曦，加上一望无际的森林的远景和天边的朝霞；假如你让人物在夜晚繁华的闹市上活动，舞台上就需要有街道、商店、广告招牌、耀眼的霓虹灯以及其他应有的一切……你要表现一个事件吗？那么，事件发生、发展的过程，都应该像实际生活中的样子……你要在舞台上塑造一个人物形象，那么，他（或她）的衣着服饰、言谈笑貌，他的一切活动，也都应像在实际生活中那样……由于片面强调“逼真性”，人们对舞台场景设计的要求愈来愈“实”，有些同志甚至只迷恋于一种剧场效果，当大幕打开的时候，观众席里会发出对逼真性布景的赞叹声：“呵，真像！”假如舞台上的事件具有较大的假定性，人们就会发出诸如此类的责难：“难道生活中会有这种事吗？”由于片面强调“逼真性”，在话剧舞台上甚至出现过如下的情况：在我国，有一个剧目演出时，导演竟然让一个扮演农民的演员，在舞台上用粪铲把粪便铲进粪箕里去；据说，在西方当代戏剧中，竟然要让人物在台上当众便溺……

可是，这样的“逼真性”是不是戏剧艺术的本性所要求呢？

普希金曾经向过分强调“逼真性”的人们发难：“人们仍旧以为逼真是戏剧艺术的主要条件和基础。如果有人向我们证明戏剧艺术的本质恰恰是排斥逼真的，那么又当如何呢？”他向我们提出了一个令人深思的问题：“我们应当要求于剧作家的究竟是什么样的逼真呢？”[①] 人们可以看出，这位现实主义作家是反对片面强调“逼真”的；至少，他并不认为“逼真性”是“戏剧艺术的本质”。

美国的一位电影理论家尼可尔曾经提出这样的问题：“戏剧

---

① 转引自斯坦尼斯拉夫斯基等：《戏剧理论译文集》第9辑，张守慎译，中国戏剧出版社1957年版。

观众将来会不会对那些曾以逼真相标榜、实则牢牢被束缚在舞台守则之内的演出感到厌倦呢？不舍此道，戏剧看来真是注定要死亡的。”他认为，在追求“逼真性”方面，戏剧是不能和电影抗衡的。[①] 波兰的一位电影家说过：“戏剧过去是而且将来也还是比电影更富于假定性。除了在19世纪自然主义一度占统治地位的一个短时期以外，在一切时代——无论在古希腊，在莎士比亚时代还是在即兴喜剧时期，戏剧都是富于假定性的。这正是戏剧所以能够永不衰亡的基础之一。”[②]应该说明，这里所说的“自然主义”，实际上是我们所说的“现实主义”，这位电影家在肯定古希腊戏剧、莎士比亚戏剧的同时，对19世纪现实主义戏剧有否定的意思，我并不同意这种观点；而且，要讲“假定性”，古希腊戏剧、莎士比亚时代的戏剧固然是富于假定的，而19世纪的现实主义戏剧（包括易卜生在内）也并不是完全排斥假定性。当然，后者的程度要比前者小得多。尽管如此，有一点是明确的，戏剧艺术总是比电影艺术更富于假定性。一位故事片的导演，完全可以带着演员到森林、闹市去进行现场拍摄，他甚至可以把赛马、坦克对阵、万人拼杀之类的场面拍摄下来；而话剧的作家、导演却不可能这样做。话剧演员只能在舞台上扮演角色。对于话剧作家、导演和舞台美术家说来，他们既不能把观众聚集到森林旁边去看演员在实景中的表演，更无法把真的森林、闹市以及赛马、坦克对阵、万人拼杀等等场面搬上舞台。他们能够做到的，只是凭借创造性的工作，唤起观众的想象，使之把“假”的当成“真”的。有人把那些关于“逼真性”的要求，称之为“幻觉主义”。所谓“幻觉”也恰恰说明“逼真”二字具有很大的相对性。说的简单些，舞台上的一切都是“假”的。作家、导演、舞台美术家的功力只是在“假”中求“真”，也就是用

①② 引自《电影艺术译丛》，中国电影出版社1963年版，第5辑。

“假”的东西造成“真”的幻觉。所谓“假”，只是说明舞台上的环境、事件并非是实际生活的同等物，它是具有很大的“假定性”的；所谓“真”，指的则是在观众中产生的效果，在假定性的环境和事件中求得真实性的效果，这就是人们对戏剧艺术的基本要求之一。这个原则不仅对于古希腊戏剧、莎士比亚时期的戏剧是适用的，对于易卜生式的现实主义戏剧同样适用。在戏剧发展的历史上，曾经出现过不同的流派和不同的风格，如果要用“假定性”作为区别的界限，那只不过是程度上的不同。比如，古希腊戏剧、莎士比亚的戏剧，较之易卜生式的戏剧，“假定性”的程度要大得多；而象征派、表现派、荒诞派等等流派，较之现实主义戏剧，也更富于假定性。从导演艺术说来，以梅耶荷德为代表的表现派，比斯坦尼斯拉夫斯基的体验派也有更大的假定性。可以说，假定性乃是各种流派、不同风格的戏剧艺术所共有的本性之一。

“假定性”，作为话剧艺术所固有的本性，它所包含的内容十分广泛。而且，话剧艺术在“假定性”的范围内，为剧作家、导演、舞台美术家们提供了广阔的用武之地。深入研究假定性的各种因素及其表现，不仅可以使话剧艺术更深刻、更广阔地反映丰富多彩、日新月异的现实生活，更有助于推动、发展话剧艺术“百花齐放”的局面，使它更有效地为人民服务、为社会主义服务。

舞台空间的假定性

戏剧作为一种综合艺术，它的中心则是演员的表演。演员扮演角色，总是在一定的空间中进行的。说到底，演员活动的空间，只是一个几十平方米的舞台。可是，这个范围狭窄的舞台，

通过艺术家们的创造性劳动，却能够给观众造成变幻莫测的境界：它一会儿是富丽堂皇的宫殿，一会儿是山村简陋的茅舍，一会又变成了浪涛翻滚的大海；忽而，它成为中世纪苏格兰大将的府邸，忽而又变成了最现代化的海滨浴场……在生活场景的变幻中，正是“假定性”在发挥着作用。

舞台空间的“假定性”，是戏剧艺术能够长期存在的条件之一。正是这种“假定性”，使得一个几十平米的舞台能够具有很大的生活容量。

在不同的戏剧体裁中（例如在话剧中或在京剧中），在不同时期、不同风格的戏剧创作和演出中，舞台空间的“假定性”，有时很大，有时很小。其实，这不过是程度上的区别和表现形式上的差异。

众所皆知，中国传统戏曲艺术的舞台空间，具有最大限度的“假定性”。京剧《打渔杀家》的第二场，扮演萧恩父女的演员出场之后，做着摇船、撒网的虚拟动作，唱了几句唱词：“摇动船儿似箭飞”，“父女打渔在江下”。观众就相信舞台上是一条江河，两个人在河中行舟捕鱼。接着，萧恩说道：“今日天气炎热，你我父女将船摇在柳荫之下，凉爽凉爽。”与台词相适应的是两位演员摇船走圆场和萧恩上岸、系缆绳等等虚拟动作。于是，观众又相信小船已靠在岸边，江岸还有一棵柳树。可是，舞台上既没有江水，也没有小船，更不见岸边的柳树。实际上，舞台上不过是一个空旷的空场。演员们只是依靠虚拟的动作和说明性的台词，调动观众的想象，从而完成了具体场景的变换。应该说，在中国传统戏曲艺术中，并不靠实景的设置造成具体“空间”的“幻觉”，而是借助演员的表演在观众的想象中形成“假想”的空间。虚拟的动作和假想的空间，正构成了这种戏剧体裁表现生活的特点。也正是由于这个特点，使得戏曲舞台的空间容量几乎是无限的。在越剧《梁山伯与祝英台》“十八相送”一

场中，男女主人公带着两个侍童，在空旷的舞台上走了几个圆场，通过人物的对白、唱词以及各种各样的虚拟动作，就像真的是一起走过了十几里的路程并历经了一个又一个具体的场景：他们忽而在河岸上观看鹅在水面嬉戏，忽而又相随着步过独木小桥，忽而又来到一个村庄，忽而在村外水井旁边，忽而又进入一座“观音堂”……在这里，用不着舞台美术家的协助，用不着闭幕换景，只是靠着“假定性”的魔力，极大限度地扩展了舞台的空间容量。在这里，几十平方米的舞台简直就变成了摩术师手中的匣子，变幻无穷、容量无限。

与中国传统戏曲艺术相比，话剧舞台空间的假定性要小得多。一般地说，假如一场戏的事件发生在河岸，那么，舞台上就应该展示出河岸的具体景象：河水，岸边，柳树等等。也就是说，在话剧中，一般是把造成真实场景的幻觉作为处理舞台空间的原则。可是，随着舞台场景具体了，“实”了，舞台空间的变幻也就受到了限制；按照这个原则，已经不可能再像中国传统戏曲艺术那样任意变幻空间了。例如，人物的活动一开始是在河岸，接着，又在“观音堂”里继续下去，那就需要拉上大幕，变换场景。假如场景过“实”，要频繁变幻空间，是很困难的。这就要求剧作家在空间的处理上要高度集中。随着剧场物质设备及舞台技术的改进，诸如“车台”“转台”的出现，为场景变换提供了优越的条件，可以大大减少换景的时间；然而，这些物质条件也不能从根本上改变话剧舞台空间的限制。从根本上说，话剧舞台条件的限制要求场景的高度集中，这条原则往往同特定的题材内容发生矛盾。正是由于这种矛盾，在话剧艺术的发展进程中，就出现了两种似乎是对立的倾向：一是强调舞台空间的高度集中，最突出的例证就是 17 世纪欧洲古典主义戏剧的理论：要求“地点一致”。这种理论要求一出戏从始至终只能选择同一个场景。无疑，这种理论对剧作家的束缚十分严重，甚至连古典主

义悲剧家高乃依都不肯忍受，从而提出要“扩大地点的广度”的要求。歌德曾经明确地宣告：“地点的一致对我犹同牢狱般地可怕。”与此相对立的另一种倾向是；用各种方式扩大舞台空间的容量。首先，话剧的分幕分场，就是扩大舞台空间容量的有效方式。无疑，三幕戏、四幕戏、五幕戏，就可以比独幕戏容纳更多的场景。在近代、现代话剧创作中，又出现了所谓“多场景”的结构方式，打破幕与场的界限，由几场、十几场戏构成一个完整的剧本；这样，舞台空间的容量自然就更大了。可是，无论是多幕剧，还是“多场景”的结构方式，似乎对于舞台空间容量的突破都是有限的。由于舞台场景的过“实”，空间的变换仍然受到很大限制。因此，有一些舞台艺术家们又试图突破“写实派”的局限，以虚代实，创造了“写意”的布景风格和处理舞台空间的方法。这样，在话剧艺术的发展中，“写实派”与“写意派”就成为两种不同的流派和方法。

所谓“写意派”，在舞台艺术中也是一个含意广泛的概念。这种流派总的原则是，否定靠真实的场景造成逼真的环境的“幻觉主义”，而更重于舞台空间的假定性。例如，英国的戈登·克雷，瑞士的阿庇亚，俄国的梅耶荷德，德国的布莱希特，都是这个流派的代表者。戈登·克雷主张“绝无必要去追求舞台幻觉”，提倡用象征手法去创造特殊的舞台空间。梅耶荷德更反对“逼真”的场景设计，甚至主张“在光秃秃的舞台上表演”。阿庇亚有一个令人深思的见解：“不要去创造森林的幻觉，而应该去创造处于森林气氛中人的幻觉”。布莱希特提出“间离效果”的戏剧主张，他说：为了达到“间离效果”的目的，“必须清除台上和台下一切‘魔术性’的东西，避免‘催眠阵地’的产生。因此，人们不应该想方设法在舞台上制造一种特定空间（夜晚的卧室、秋天的街头巷尾）的环境……”我在这里不想详细介绍每一位舞台艺术家的主张和具体的实践，也不想对“写

实派”和“写意派”进行具体的对比评价。涉及到舞台场景设计中“写实”与“写意”、“实”与“虚”等等问题的讨论，在我国舞台美术界已经展开了。从中国话剧艺术的传统来看，在相当长的时间内，是重“写实”的。甚至话剧艺术重“写实”的传统，也曾一度影响戏曲艺术的舞台设计，使得有些戏曲剧目的演出，也形成向“写实派”布景发展的趋向。针对这种实际情况，我想着重提出一个问题：从戏剧艺术的本质来说，究竟应该怎样对待“写意派”的主张呢?

前面说过，话剧作为一种综合艺术，它的中心是演员的表演，它的基本表现手段是动作（或曰行动）。演员在舞台上扮演角色，通过直观的动作，把各种人物的生活命运及各种生活矛盾展示给观众，这就是戏剧艺术的基本特性。从这个意义上说，演员“在光秃秃的舞台上表演”，也并不违背戏剧艺术的本性。当然，任何一个人物的活动，都是在一定的空间中进行的。不同的地点、环境，对于人物的动作是有影响的。因此，舞台艺术家们就应该向观众展现出特定的空间。问题仅仅在于，用什么样的方式去展现。“写实派”的场景设计，也是一种有效的方式。这种场景设计，不仅可以为剧中人物的活动创造出直观、具体的环境，它本身也可以给观众以美的享受，增强演出的艺术感染力。不过，这并不是唯一的方式。即使让人物在“光秃秃的舞台”上活动，只要用可行的方法，让观众感受到特定的环境，也可以起到同样的作用。既然如此，我们对“写意派”的主张，不仅不能一律排斥，而且应该引起足够的重视。假如我们承认“假定性”是戏剧艺术反映生活的特点，“写意派”的主张不仅是合理的，而且具有很多长处。

其一，演员的表演是综合艺术的中心，舞台布景在综合艺术中只是辅助的因素。用“写意”的手法创造更富于假定性的空间，可以更加突出演员的表演，至少可以从根本上避免由于逼

真、复杂的场景设计而分散观众对演员表演艺术的注意力。假如剧中人物是在森林中活动，观众注意力的中心并不在于欣赏酷似森林的图画，而是处在森林中的人物的活动：那么，只要能够造成森林的假象，唤起观众的想象，构成“在森林气氛中人物的知觉”，不是已经完成艺术创作的任务了吗!?

其二，用“写意”的手法处理舞台场景，可能更有利于舞台空间的自由变换，因此，就能够扩大舞台空间的容量。其实，在最“写实”的场景设计中，也在力求扩大舞台的空间容量。例如，假使场景是一片森林，舞台的实有空间只能容纳下几棵树，而有才华的“写实派”舞台艺术家总要运用造型艺术、绘画艺术的透视原理，通过硬景和天幕投影等等方式，造成具有很大深度和广度的森林的幻觉。在这里，我们看到的似乎是几十平方公里的森林的景象，实际上，剧中人物活动的有效空间，仍然是几十平方米的舞台。那些用天幕投影造成的空间的深度和广度，只不过是虚幻的背景。可是，在中国传统戏曲舞台上，例如在《梁山伯与祝英台》“十八相送”那一场中，场景的变幻十分自由，几十平方米的舞台就有了更大得多的容量。从舞台空间的假定性来说，那种最“写实”的场景设计，也是有假定性的，不过，程度要小得多。由此可以看出，场景设计的假定性程度，往往是同空间的容量成正比的。

其三，承认“写意派”的合理性，可以打破“写实派”一统天下的状况，有助于发展话剧艺术“百花齐放”的局面。

舞台空间的处理，既然只是戏剧艺术创作中的一部分，就不能脱离开剧本、表演的总体风格孤立地讨论“写实”与“写意”等等处理舞台空间的流派和方法问题。中国传统戏曲艺术处理舞台空间的特殊方法，是与表演艺术的虚拟动作相适应的。如果把话剧“写实派”的布景设计搬到戏曲舞台上去，往往会与人物的虚拟动作发生矛盾。同样，话剧艺术只要保持人物动作的

“写实性”，也就很难照搬戏曲艺术处理舞台空间的特殊方法。这是已经被实践证明了的。可是，尽管如此，也不能导致如下的结论：话剧艺术的空间处理，只能是愈“实”愈好。研究戏剧艺术“假定性”的原则，正是有助于探讨处理舞台空间的多种风格和方法。可以预见，在话剧艺术发展的进程中，“写实派”与“写意派”必将在“假定性”的原则下相互竞赛、各显身手。我觉得，为了更深刻、更广阔地反映社会生活，为了扩大舞台空间的容量，应该充分发挥“假定性”的魔力；无疑，在这方面，“写意派”具有更大的潜力。

舞台时间的假定性

戏剧是同时具有空间和时间的艺术。在绘画和雕塑艺术中，只选择人物动作的某一瞬间，这一瞬间是被固定下来的；因此，它们只占有一定的空间，而不可能具有时间的流动性。可是，在戏剧艺术中，人物的动作是不断发展的。而人物动作的发展，不仅需要空间的变换，也包含着时间的流逝。在话剧中如此，在中国传统戏曲艺术中同样如此。时间的处理，在戏剧艺术中具有十分重要的意义。

那么，戏剧艺术“假定性”的原则，在处理舞台时间上又是怎样表现的呢？

在京剧《林冲夜奔》中，我们看到主人公在空旷的舞台上匆忙赶路的情景：

> ……
>
> 回首西山日又斜，
>
> 天涯孤客真难度。

文夫有泪不轻弹，

只因未到伤心处。

俺，林冲。一时愤怒，拔剑杀死高家奸细二贼。官兵拿俺甚紧。多蒙柴大官人，赠俺书信一封，荐往梁山。日间不敢行走，我只得黑夜而行。呀！看前面黑洞洞有户人家，待俺急行几步看来。哦呵呀！我当是户人家，原来是座古庙。雪光之下，照见匾额，待俺看来：白——云——庵。看庙门半掩半开，待俺挨身而进。（两望）且喜庙中无人，一路行来，身子有些困倦，不免关了庙门，在此打睡片时，起来再行。正是：一觉放开心定稳，梦魂千里到阳台。

〔起三更〕

哎呀且住！朦胧之间，听得已交三鼓……

我们看到，林冲夜晚赶路，从远远望见“黑洞洞有户人家”，到在庙前看清匾额，再到进入庙中，空间在不断变换；同时，从“回首西山日又斜”，到三更鼓起，时间也在不停地流逝。实际上，演员的动作在舞台上不过进行了十多分钟，而表示人物经历的时间却有几个小时。在这里，时间的处理和空间的处理一样，都具有很大的“假定性”。同样，在京剧《文昭关》里，伍子胥在东皋公的后花园里，一夜之间，须发皆白。这一场戏的情节十分重要。要表现出主人公容颜大变的过程，不仅需要写出他极度思虑的心理活动内容，也需要展示出时间流逝的过程。可是，要让观众真的在剧场里坐上一个夜晚，是不可能的。舞台时间的“假定性”，解决了这个难题。这场戏进行的时间不过 20 分钟左右，它所表现的时间流逝却是整整一个夜晚——从天黑到天明。艺术家们只是用更鼓声和人物的唱词，表示出人物经历的时间长度。戏进行的实际时间同表示的时间长度很不一致。观众在看这

场戏时，却能够承认两者的一致。

在话剧艺术中，舞台时间的“假定性”程度似乎要小得多。一般地说。大幕拉开，人物进入特定的场景，动作开始，一直到这一幕（一场）戏结束为止，人物动作进行的时间同观众在剧场中渡过的实际时间应该是相等的。也就是说，假如一幕（场）戏进行的时间是半小时，剧中人物动作进行的时间也只能是半小时。从这个意义上讲，时间的假定性在话剧艺术中似乎是不存在的。或许正是因为如此，伏尔泰曾经做出论断：“观众坐在剧场里的时间不超过三小时，所以事件的延续也不该超过三小时。”假如真的如此，剧作家的手笔就会受到极大的束缚。诚然，话剧艺术不仅要求空间的高度集中，也要求时间的高度集中。可是，所谓“集中”并不意味着把事件延续的时间同一出戏演出的时间等同起来。用数字来限定舞台时间的容量，同规定一出戏只能写几个场景是同样的荒谬。俄国剧作家奥斯特洛夫斯基在逝世前不久说过：“提出时间相隔很久的非常多的事件，并不能算是戏剧，——这不是戏剧的事；戏剧应该是一个事件，一个瞬间，而且越短越好。”[①] 所谓“愈短愈好”，也只是处理舞台时间的一般原则，是不能用数字去限定的。在这位剧作家留下的剧作中，有很多都是把剧情进展的时间限定在24小时之间；可是，在他的另一些剧作中，时间的跨度却要远远超过这个限度。其中《无辜的罪人》竟有17年之久。曹禺的《雷雨》，剧情延续的时间只是从早晨到当天的“半夜之后”，《日出》的时间跨度就有一个星期；《北京人》甚至超过了一个月。最突出的例证是，《茶馆》的时间跨度竟然有半个世纪之久。在这些剧作中，剧场演出的实际时间与剧情延续的时间，仍然是不一致的。要在三个多

① 转引自斯坦尼斯拉夫斯基等：《戏剧理论译文集》第8辑，张守慎译，中国戏剧出版社1957年版。

小时的时间内，表现出几天、几个月、几年、几十年的时间流逝，“假定性”仍然在起着作用。不过，话剧艺术处理时间上的“假定性”，和传统戏曲有明显的不同。在话剧艺术中，舞台时间的“假定性”至少有如下的表现：

首先，表现在幕与幕之间、场与场之间的时间流逝。在《日出》中，第一幕开始时的时间是早晨五点钟，几十分钟之后，大幕闭上了。当大幕再启开时，已经是傍晚五时了。从第一幕到第二幕之间，观众只度过了一两分钟，剧情进展的时间却是十多个小时。在第二幕与第三幕之间的“幕间歇”，加上剧场休息也不过是十多分钟，实际上，当大幕再打开时，剧情的时间已经过了一个星期。在《茶馆》里，第一幕的时间是在 1898 年秋天。大幕打开，各种各样的人物陆续聚集到茶馆里来，在这里相互交往、发生这样那样的纠葛；在大幕闭上之前，剧中人物活动延续的时间和观众实际上度过的时间是一致的。几十分钟之后，大幕闭上了。于是，时间老人显示了魔术师的才华。观众在“幕间歇”度过的只有一两分钟，当大幕再启开时，历史已经过了 20 多年，我们已经进入了另一个时代。在这中间，剧中人物增长了 20 多岁，各自经历了复复杂杂的事变。剧作家把 20 多年的生活内容，都放在“幕间歇”的短暂瞬间之内，无形中极大地扩大了舞台时间的容量，也扩大了生活的容量。对于话剧作家和舞台艺术家说来，在一幕（或场）戏的进行当中，对于空间的处理是“实”的，因而它的容量是有限的。可以说，“幕间歇”是对“明场戏”的延续和补充。“实”与“虚”的相互结合，这就构成了话剧艺术处理舞台时间的特殊方法。[①] 正因为如此，话剧作家和导演、演员在艺术构思和艺术处理中，都不应该

① 在有些剧本和演出中，处理较长的时间流逝，不用闭幕、启幕的方式，而用“暗转”的方式。两者的道理是相同的。

忽视“幕间歇”的时间容量和生活容量。

其次，在某种特殊情况下，在一场戏进行中间，剧情进展的时间流逝同观众实际度过的时间，也并不完全一致。这里只举一个突出的例证：话剧《普拉东·克列契特》[①] 第三幕第一场中对主人公抢救受重伤的人民委员这一情节的处理。普拉东所面临的是一次复杂的手术：人民委员头盖骨拆裂、腹部被撞伤。由于在第二幕为这段情节造成的悬念很强，加上它本身对人物关系、人物命运的发展影响很大，不允许把手术的过程放在“幕间”处理。假如要把这段情节放在明场处理，具体展示手术的全过程，又没戏可写。因此，剧作家对它是“暗场”处理的。可是，稍有一点医学知识的人都会知道，要完成这样复杂的手术，至少需要两三个小时。那么，剧作家要在暗场表现手术的全过程，又不用“暗转”等等方式，在舞台时间的处理上就遇到了困难：既不可能把明场戏拖延到两三个小时之久，又要让观众相信手术进行过程所需要的时间限度。为了解决这个难题，剧作家在舞台时间的处理上运用了一种特殊的方法。当普拉东走进手术室之后，先是写几个明场人物围绕普拉东展开的矛盾纠葛，接着，舞台上是“一段长时间的沉默”；之后，是医院的卫生员对在场人物讲述自己在战争年代里给受伤的人民委员作手术的故事。正是这段长时间的沉默，加上一段讲故事的戏，改变了舞台时间的自然进程。一段长时间的沉默，造成了观众对时间的错觉；老卫生员讲的故事，转移了观众的注意力，又加强了这种错觉。“沉默”加上讲故事总共不过十多分钟，可是观众感觉度过的时间却要长得多。接下去，两个参与手术的医护人员相继走出手术室，报告手术进行的紧张情况，当观众同场上人物把注意力又集中到手术室时，大门打开，主人公走出来，报告了手术的结果：“人民委员

① 柯涅楚克著，人民文学出版社 1955 年版。

的生命得救了!”当然，在这里，幕后戏进行的实际时间，同观众对时间流逝的感觉是不一致的。无疑，观众所以对舞台时间发生错觉，竟然相信主人公在十多分钟内完成了一次复杂的手术，仍然是“假定性”在发挥作用。

戏剧艺术创作的中心问题，是塑造舞台形象。对于时间和空间的处理，都是为了完成舞台形象的塑造。根据“假定性”的原则用多种方式处理舞台空间和时间，只是为了扩大舞台时空的容量，为人物提供更广阔的生活背景。要问“假定性”的程度究竟该有多大吗?这里只有两个尺度：一是全剧演出总体风格的统一；二是以观众能够接受为限度，也就是说，处理舞台时间的假定性程度，不能超过观众同艺术家之间的“默契”。

当然，戏剧艺术的假定性，不仅仅涉及到舞台空间与时间的处理。对于戏剧作家和艺术家说来，要塑造成功的舞台形象，还涉及到对戏剧情境的构思和处理。这是与塑造舞台形象关系更为密切的另一个问题：关于戏剧情境的假定性。

谈戏剧情境的假定性

戏剧情境，对于剧本创作，导演艺术和表演艺术，都是一个十分重要的问题。有关戏剧情境的一般问题，我在拙作《论戏剧性》中已经作过说明。从美学的角度深入讨论，需要另列专题。在这里，我只想谈谈有关戏剧情境的假定性的几个问题。

舞台是一个“实验室”

丹纳在谈到艺术和现实的关系时指出：“艺术又高于现实”。在说明这个观点时，他列举了这样一些情况：

> 某个伟大而坚强的性格，由于没有机会或者没有刺激的因素，往往默默无闻，无所表现。——倘若克伦威尔不遇到英国革命，很可能在家庭里和地方上继续过他四十岁以前的生活，做一个经营农庄的地主，市内的法官，严厉的清教徒，照管他的牲口，饲料，孩子，关切自己的信仰。法国革命倘若迟三年爆发，米拉菩只是一个贪欢纵欲，有失身分的贵族。另一方面，某个庸俗懦弱，经不起大风浪的性格，尽可应付普通的生活……①

---

① 见丹纳：《艺术哲学》，傅雷译，人民文学出版社1963年版。文中提到的米拉菩死于1771年，倘法国革命迟三年爆发，他已不在人世，就不能在大革命中有所表现。

由此，他指出："艺术家必须使人物的遭遇与性格配合。"用"一连串的事故和某一类的遭遇"，"来暴露性格，搅动心灵，使原来为单调的习惯所掩盖的深藏的本能，素来不知道的机能，一齐浮到面上，以便像高乃依那样考验他们意志的力量，或者象莎士比亚那样揭露他们的贪欲、疯狂、暴怒，以及在我们心灵深处盲目蠢动，狂嗥怒吼，吞噬一切的妖魔。"① 丹纳在这里所说的"事故与遭遇"，也就是我们要讨论的"情境"。黑格尔这样强调"情境"的重要性：

> 艺术的最重要的一方面从来就是寻找引人入胜的情境，就是寻找可以显现心灵方面的深刻而重要的旨趣和真正意蕴的那种情境。②

当然，寻找这样的情境，对于剧作家说来，就显得更为重要。

戏剧总是要反映各种各样的生活矛盾。在实际生活中到处充满了矛盾，不过，这些矛盾有时是潜伏着并没有爆发为激烈的冲突，有时刚刚爆发又潜伏下来。要把这些矛盾现象提炼成戏剧冲突，使潜伏的矛盾尽快爆发，并能在有限的时间和空间内迅速发展下去，就需要一定的条件。戏剧情境，就是促使戏剧冲突爆发、发展的条件。在《玩偶之家》中，娜拉和海尔茂结婚之后，夫妻生活似乎是平静的、幸福的，但是，在他们之间却潜伏着复杂的矛盾，其中包含着在夫妻观念、道德观念、法律观念等等方面的分歧。但是，表面上的和谐掩盖着这些矛盾。使他们多年来

① 见丹纳：《艺术哲学》。文中提到的米拉菩死于1771年，倘法国革命迟三年爆发，他已不在人世，就不能在大革命中有所表现。

② 见黑格尔《美学》第1卷，朱光潜译，人民文学出版社1958年版。

平安相处。忽然，在这个家庭里闯进了柯洛克斯泰，他为了免遭解雇向娜拉进行要挟。这个突然的变故就像在平静的湖面投下一块巨石，使得娜拉与海尔茂之间潜伏多年的矛盾很快爆发为激烈的冲突，并导致夫妻关系的决裂。如果说这出戏的主要冲突发生在娜拉与海尔茂之间，那个突发事故正是这个冲突的触发力。

戏剧创作的中心是塑造性格，而剧作家塑造性格的基本手段是动作，他只能通过丰富有力的动作揭示人物的内心世界，展现各自的性格。一般地说，每个人物会有什么动作是受个性支配的，个性是使人物产生特有动作的内因。而特定的情境（人物的生活环境、突然发生的事件、其他人物的影响——关系等等），则是使人物产生特有动作的推动力和影响力——外因。剧作家要塑造好一个性格，他首先必须了解这个性格，对演员说来也是如此。但是，假如你已经对人物的性格了如指掌，不给它提供各种各样的机会，性格也就无法得到充分的展现。我们已经谈到了冲突和情境的关系。所谓“冲突”乃是从矛盾双方采取有力的动作时开始的。没有动作，也就谈不到冲突。说到底，情境的作用就在于：它是促使人物产生动作进行自我表现的戏剧条件。

普希金说过：“在假定情境中热情的真实和感情的逼真——这便是我们的智慧所要求于剧作家的东西。”斯坦尼斯拉夫斯基在引用普希金的这段话之后，补充说，“我们的智慧所要求于演员的，也完完全全是这个东西，所不同的是，对作家算是假定的情境的，对于我们演员说来，却已经是现成的——规定的情境了。”[①] 这里，在戏剧创作和表演艺术中分别使用“假定的”和“规定的”这两个不同的定语，意思是清楚的。剧作家在创作过

① 见斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第2卷，史敏徒译，中国电影出版社1958年版。

程中，为了完成人物性格的塑造，总是会假想出各种各样的情境，让他笔下的人物进入这部情境中去，以显示性格中的各种因素；在剧本完成的时候，某些假想的情境已经被固定下来，对于演员来说剧本中所提供的情境，就已经成为规定好的东西了。

舞台就像一个“实验室”。艺术家们把各种各样的人物送进这个实验室，测定他们都是什么样的人，以探讨人生的真谛。不过，这是一个特殊的实验过程，甚至要比一般的科学实验都要复杂得多。对于戏剧艺术家说来，他们对各种人物进行实验的过程，也就是把人物放进各样的情境中去，给他们提供充分表现自己的机会，让观众了解他们的真正面目。可是，戏剧艺术家进行这种实验要受到很多限制，他们能够为人物活动提供的空间和时间都是有限的。因此，他们必须为人物选定最有力的情境，让他们在有限的空间中，在两个多小时之内，把自己的本来面目淋漓尽致的表现出来。一个人在平平常常的生活中，不大容易充分表现自己的真面目。丹纳所列举的克伦威尔和米拉菩的例子，也说明了这种情况，戏剧艺术家在解决这个难题时，当然也应该在“集中”上找出路。剧本中为人物提供的戏剧情境，可以而且应该比人们在生活中所处的情境（自然状的）更集中，更强烈。也就是说，构成戏剧情境的诸种因素，诸如环境、情况、事件，等等，都不可能像实际生活中那样，并不是实际生活的同等物。当然，不同的作家在构思和处理戏剧情境方面可能会有不同的特点。例如，易卜生有别于莎士比亚，而迪伦马特也不同于易卜生和契诃夫。对这些作家的不同特点，我们在后面还要谈到。

戏剧情境比实际生活更集中，更强烈，这是一条规律，这条规律要求剧作家，在构思和处理戏剧情境时，应该把生活材料进行加工、改造，甚至可以进行大胆的虚构。无论是莎士比亚，还是易卜生都经历了这样的创作过程。我在讨论舞台时间空间的假定性问题时，认为“逼真性”并不是戏剧艺术特性所要求的，

恰恰相反，它要求的恰恰是“假定性”。这种观点同样适用于戏剧情境。也就是说，戏剧情境可以违反“逼真性”的观念，而具有很大的假定性。

那么，对于戏剧情境来说，“假定性”的含义又是什么呢？它在什么范围内可以发挥作用？

偶然性与必然性

谈到戏剧情境的“假定性”，首先涉及到的问题是：在构成戏剧情境的因素中总是包含着很多偶然、巧合的成分。甚至可以说，这是构成戏剧情境的不可缺少的因素。俗话说：“无巧不成书。”我们还可以补充一句：没有偶然性也就很难成“戏”。

车尔尼雪夫斯基说过：“偶然性乃是美不可缺少的属性。”他在阐明这个结论时说：

> 譬如，狗是怎样躺着的呢，当然是受狗的特性所决定……然而，它所躺着的地点的偶然条件，暖和冷，疲劳的程度多少，就使狗这类动物的习惯的姿势也有所改变，一个画家要是不能想象卧狗的姿势的偶然性，而便去机械地绘画，他的画将是真实的，但不是美的，所以偶然性乃是美的物象所不可缺少的规律，因为否则物象便不符合“观念在规定中体现”这条规律，照这一规律来说，观念在体现之时必受到外界影响，这些影响使它的表现每次都带有偶然的多样性。①

① 引自车尔尼雪夫斯基：《美学论文选》，缪灵珠译，人民文学出版社 1957 年版，第 45 页。

在车尔尼雪夫斯基看来，艺术形象的具体性和多样性，同条件的偶然性是紧密结合的。人们常说，文艺创作必须正确解决现象和本质、偶然和必然的关系问题。文艺作品必须反映社会的本质、揭示具有必然性的规律，这是毫无疑问的。问题在于如何反映，怎样揭示。任何真正的艺术作品，所直接写的都是“现象”，而现象总是具有偶然性；它的任务恰恰是把社会的本质、生活的规律寄寓于偶然性的现象之中。假如要求作家直接写“本质”、写“规律”、写“必然性”，那只能是赤裸裸地表现“观念”，只能导致概念化和雷同化，而无法获得“偶然的多样性”。这个美学原则，在任何样式的文艺作品中都是共同的。

“人”，是戏剧艺术的主人公。假如剧作家把展示人的命运作为剧本的内容，他当然应该通过一个个人的生活命运揭示出社会的某些本质方面，揭示出具有必然性的生活规律。我们说，一个人物的生活命运具有必然性，指的正是他（或她）的命运是受自己的性格和社会环境决定的，是特定性格在特定社会环境中必有的归宿。比如，哈姆莱特的性格，使他在已经意识到的力所不及的历史重任面前，只能一步一步走向那个悲剧结局。奥赛罗的个性，使他在埃古的阴谋诡计面前，连防御的能力都没有，只能演出一场悲剧。两个主人公所面临的不可克服的矛盾以及他们的悲剧命运，都深刻地揭示了社会的本质，揭示了具有必然性的生活规律。可是，在人物命运的历程中，每一步都有一些偶然性的东西在起作用，这些具有偶然性的情况、境遇，或者加速他走向那个归宿，或者延缓他走向命运的结局。正是因为如此，主人公的生活命运才呈现出具体性、独特性和多样性。

情境，作为戏剧冲突迅速爆发、发展的推动力，作为促使人物产生特有动作的条件，作为使人物充分显示本来面目的机缘，不仅容许而且必定会有很多偶然性的因素。否定了这一点，也就

是否定了戏剧创作的规律。可是，很多剧本常常因此受到责难。奥斯特洛夫斯基的《大雷雨》演出之后，有人曾经指责它的系结和解结都是偶然性的："系结是由于一个简单的事件——丈夫离家；解结也是十分偶然和随意的：使卡杰琳娜感到惊恐，迫使她向丈夫说出一切的一场大雷雨不外是'解围之神'。"杜勃罗留波夫否定了艺术批评中这种烦琐哲学的观念，而明确指出："根据烦琐哲学家的见解，凡是偶然性不能符合逻辑的必然性的题材都不应该加以采用。可是我们认为，对于艺术作品说来，一切的题材，不管它怎样偶然，都是适用的。"① 谈到戏剧艺术，包括剧本和演出，人们总会议论它有多少"戏剧性"。从本质上说，"偶然性"恰恰是构成"戏剧性"所不可缺少的东西；由偶然、巧合等等因素构成的戏剧情境，是"戏剧性"所包含的重要因素之一。正是因为如此，在各种体裁、不同风格的剧作之中，构成戏剧情境的因素中包含着很多偶然性的事件，包含着许多巧合的东西。

在喜剧中，戏剧情境的偶然性因素表现得最为充分。别林斯基在谈到喜剧时说："喜剧的内容则是毫无合理必然性的偶然性，幻影、或者说是似乎存在、而实际上并不存在的现实的世界。"② 当然，这个论断并不是否认喜剧艺术能够揭示具有必然性的生活规律，它只是强调偶然性在喜剧情境中的重要性。在果戈里的喜剧《钦差大臣》中，正是由误会、巧合造成的偶然性事件构成了一个喜剧性情境：官吏们刚刚得到彼得堡来的钦差要光临这个城市的消息，恰巧来了一个穷途潦倒的小职员，他一下子就被误认为钦差大臣。剧中人物的行动从此开始，它是全剧喜

---

① 转引自霍洛道夫：《戏剧结构》第 152 页。

② 引自别林斯基：《别林斯基选集》第 3 卷，满涛译，时代出版社 1952 年版，第 80 页。

剧性的源泉，剧中几个人物的面目正是在这个喜剧性情境中得到充分展现，意大利喜剧作家哥尔多尼的创作特点之一，是善于构成喜剧性的情境。《一仆二主》的喜剧性情境是由一连串的巧合构成的，其中充满了偶然性的因素。如果要在戏剧情境中排除偶然性的因素，排除那些巧合的东西，实际上就会断送喜剧艺术的生命。

那么，在悲剧中的情况又是如何呢？

剧作家在悲剧中运用偶然性的因素，更容易受到责难。就连莎士比亚这样举世闻名的大师，也不能免遭这样的待遇。最典型的例子是《罗米欧与朱丽叶》。在这部悲剧中，莎士比亚在男女主人公走向悲剧结局的道路上安排了一个偶然性的事件：劳伦斯派人去给罗米欧送信，想把朱丽叶服药假死的真情告诉他，但是，由于闹瘟疫，这位送信人被阻于曼多亚的城门口，这就造成了墓穴中那场戏的情境：罗米欧误以为朱丽叶是真的死去了。于是，这对情人就先后自杀死去。有人认为，这是“悲剧结构中的一个十分重大的缺点”。甚至说这是莎士比亚的“败笔”。当然，我并不认为《罗米欧与朱丽叶》是莎士比亚最成功的悲剧。比较起来，它远不像《哈姆莱特》、《马克白斯》、《李尔王》、《奥赛罗》那样丰富、深刻。我也并不认为这部悲剧在艺术上是十全十美的。我想指出的是，我们应该具体分析莎士比亚是在什么样的范围之内运用这类偶然性事件的，也就是说，这种偶然性事件在男女主人公走向悲剧结局的进程中究竟起着什么作用。

别林斯基说过：“偶然性，例如人物的意外的死亡，或者跟作品的基本概念没有直接关系的另外一种未能预料的情况，是不能在悲剧中占有一席位置的。”[①] 这里是提醒人们在悲剧中运用偶然性事件应该注意的原则，并没有把它们完全排斥在悲剧的领

① 引自别林斯基：《别林斯基选集》，时代出版社1953年版，第73页。

域之外。假如莎士比亚把罗米欧和朱丽叶双双死亡的原因，完全归于长老的信未能及时送到罗米欧手里，男女主人公的悲剧命运也就不会具有任何深刻的社会意义，这部悲剧也就不值一谈了。其实，在这个剧本中，男女主人公分属两个相互仇杀的家族，他们钟情相爱，悲剧的结局已经注定了。长老好心相助，不过是为他们的命运提供一个“偶然性”的转机。好心的长老既然无力消除两个家族间的仇恨，能够设想凭着他的一剂丹药就能改变已经注定的命运吗？即使那封信及时送给罗密欧，即使他赶到墓穴时，朱丽叶已经醒来了，就能够造成“大团圆”的结局吗？如果莎士比亚这样处理男女主人公的命运，那才是玩弄“偶然性”的把戏向观众开玩笑。其实，莎士比亚不过是用一个偶然性事件（闹鼠疫）堵塞了一个偶然性的结局（大团圆），目的恰恰在于揭示悲剧的必然性。

我们不妨再看看易卜生的剧作。尽管肖伯纳认为这位剧作家所塑造的人物连同人物所处的情境，都同真实生活一样；可是，他在构成戏剧情境的时候，也没有排除偶然、巧合的因素。就在他的代表作《玩偶之家》中，从第一幕到第三幕，都可以找到偶然、巧合的东西，它们对于冲突的爆发、发展，对于高潮场面的形成，都起着重要的作用。在第一幕，海尔茂刚刚升为银行的经理，恰巧这个银行里就有个柯洛克斯泰，他是海尔茂的老同学，又掌握着娜拉签立的那张要命的借据；海尔茂要解雇柯洛克斯泰，恰巧又来了娜拉的老同学，要求海尔茂给她安排一个职位，而这位林丹太太恰巧又与柯洛克斯泰有段旧的姻缘。这些偶然、巧合的因素，不仅构成了冲突爆发的推动力，也为后面情节的转换准备了条件。到第三幕，当娜拉怀着心造的幻想让丈夫去看那封信而自己已准备自杀的时候，海尔茂刚刚暴露了自己的面目，恰巧又收到了柯洛克斯泰寄还的借据，通过一个偶然性的突转把海尔茂的面目彻底暴露出来，把两个人之间的冲突推向顶

点。这个剧本的成功之处在于：娜拉与海尔茂在冲突中的表现，都是本乎性格，剧作家通过生动的性格冲突揭示了社会生活的某些本质方面；那些偶然、巧合的因素不过是为性格冲突的爆发、发展提供了足够的条件。

在戏剧创作中，偶然、巧合的因素所以被大量运用，原因在于，剧作家正是凭借这些因素把散漫的生活材料集中、改造成戏剧冲突。戏剧冲突，乃是剧作家把各种生活矛盾戏剧化的成果。要完成戏剧化的工作，就离不开这些因素。无论是易卜生还是莎士比亚，都没有抛弃这些因素，并在这方面为我们提供了宝贵的经验。

也许有人会说，偶然、巧合不过就是偶然、巧合，这里谈不到什么“假定性”。其实，在戏剧创作中所以容纳这么多偶然、巧合的因素，而不致使观众感到“失真”，也正是戏剧艺术假定性地反映生活这条规律在起作用。也可以说，戏剧情境中这种偶然、巧合的因素，恰恰是构成戏剧艺术假定性的内容之一。

怪异与真实

戏剧情境的假定性，不仅仅在于其中包含着很多偶然、巧合的因素，还有更丰富的内容。

在莎士比亚的某些杰作中，戏剧情境中往往包含着某些生活中根本不可能发生的事情，例如《哈姆莱特》中鬼魂现身揭发了那些谋杀案的真相，《马克白斯》中女巫向主人公预示未来，等等。自从这些剧本问世以来，很多评论家对这种情况曾经作出不同的解释，他们中间有很多都是唯物论者，不相信生活中会有这种“超自然”的东西，但是，却很少有人因此而否定这些剧本。有人认为，在莎士比亚的时代，人们还残存着迷信观念，莎

士比亚让鬼魂、女巫在剧本中出现，是为了适应这些观众的心理。有人甚至认为，莎士比亚本人也是相信世上确有鬼魂、女巫之类的东西。本文不准备在这方面进行考证。但是，有一点是清楚的：不管莎士比亚本人是否具有迷信观念，这两部悲剧出现了这类超自然的力量，并没有妨碍剧作家与观众的交流，对于反对迷信观念的现代人，仍然可以产生强烈的共鸣。这究竟又是为什么呢？

莎士比亚运用这类超自然的怪异现象，完全限定在一个特定的范围之内——用它们构成戏剧情境的因素。也就是说，他只是借助于这些怪异现象，完成把生活材料戏剧化的任务。在他的剧本中，怪异和真实是并行不悖的。

在《哈姆莱特》中，主人公刚刚出现的时候，是苦恼的、抑郁的，我们通过他的言谈举止，感受到他是内心矛盾重重，而且与环境是那样的不能和谐。可是，我们还无法判断他的行动将朝着什么方向发展。很快，他在午夜来到城堡的露台，老丹麦王的鬼魂向他揭露了那件令人发指的谋杀事件，面对父亲亡灵的现身说法，这位丹麦王子受到了极大的震撼，他立下复仇的誓言，并意识到重整乾坤的重任落在自己身上，从此开始了一段新的人生历程。布拉德雷认为：“这种因素的确有助于行动的展开”，“它对于已经出现并在发生影响的内心活动给予一种确认，并且提供一种明晰的形式”。[①] 是的，如果在这以前我们虽然感受到了主人公那种痛苦、矛盾的心境，却还不能理解这种心理活动的具体内容，在这里已经理解了。假如说他以前虽然积蓄了强烈的情绪，但却没有明确行动的方向，在这里已经明确了。在这里，我们的主人公已经进入了情境，鬼魂现身说法，正是剧作家构成

① 布拉德雷：《莎士比亚悲剧的实质》，见《古典文艺理论译丛》第 3 册，人民文学出版社 1961 年版。

戏剧情境的一种特殊方式。可是，人们会问：莎士比亚不是可以用活人揭露这件谋杀事件，从而构成一个更具有现实性的戏剧情境吗？这样处理情境当然也是可以的。可是，我们面对的是一件完成品。或许莎士比亚在创作过程中对构成戏剧情境的方式，确实进行过选择。假如说这是他选择的结果，我们就不应该离开剧本的实际，去主观地代替作家做这样或那样的设想。别林斯基说得好："对亡灵的超自然的现身说法尽可以不必追究，问题不在这里；问题在于哈姆雷特获悉了父亲的噩讯，至于他怎样获得的，你用不着过问。不管这些，你且打开剧本来读一读吧，你就会惊奇，诗人是多么善于甚至利用这种'怪事'把他的戏剧天才发挥得淋漓尽致……"而且，很明显，假如莎士比亚让一个活着的人来揭发克劳迪斯的罪行，自然也可以构成戏剧情境，然而，无论是对主人公身心的震撼力，还是对观众的震撼力，都不会是这样强大。可以说，莎士比亚借助于"超自然"的力量，正是为了给主人公所处的情境增加力量，能够在瞬息之间完成戏剧化的使命。

在《马克白斯》中，主人公在凯旋而归的途中，遇到了女巫。这三个出没无常的怪物，具有超自然的力量，可以预示未来，它们当然不同于人世间的巫婆。如果把它们看作是在马克白斯头脑中出现的幻影，或者只是主人公内心潜藏着的权欲和野心的外现方式，是远远不够的。因为不仅马克白斯本人可以和它们交流，在场的其他人物也可以直接同它们"对话"。也就是说，它们已经成为一种实体。当然，这些女巫的出现，确实也"有助于行动的展开"，它们对于煽起潜在于主人公内心深处的邪恶的火种，起着重大作用；而且，它们的出现也有助渲染贯串全剧的那种阴森、恐怖的气氛。如果说，马克白斯是那个特定历史时代的产物，剧作家正是凭借他的戏剧天才，用女巫的形象作为时代环境的一种有力的象征物，并进一步把它们化为戏剧情境的因

素，用以推动主人公行动的发展。

戏剧并不等于生活。戏剧情境既然只是推动人物行动的外因和推动戏剧冲突爆发、发展的条件，那么，为了在舞台有限的时间和空间内充分展开戏剧冲突，为了让人物在这种限制下通过有力的动作充分展现自己的本来面目，在构成戏剧情境的时候，剧作家有权在假定性的范围内去想象、去虚构。现实主义原则，唯物论的反映论，只是为我们指出了文艺和现实的一般关系，只是我们反映现实生活的基本的指导原则。我们当然不应该把这些原则同发挥作家的想象力对立起来。在莎士比亚的剧本中，这类怪异现象只是构成假定情境的一种方式。我们当然不能因为这些剧本中有怪异现象，而把它们排除于现实主义之外；因为，在这些剧作中，怪异和真实是统一的。布拉德雷说得好，在莎士比亚的剧本中，“超自然的因素总是安排来同性格紧密联系在一起”。也就是说，他只是把超自然因素作为构成戏剧情境的因素，为他的主人公充分表现自己的面目提供有力的条件，当人物进入这种假定性的情境中时，各自的行动都是本乎性格，而性格本身都是完全真实的。怪异，是属于情境的范围，而真实则在于性格。在怪异的情境中塑造真实的性格，这是构成莎士比亚的某些悲剧创作特色的一个因素。

本文开头曾经引述普希金的这段话：“在假定情境中热情的真实和感情的逼真——这便是我们的智慧所要求于剧作家的东西。”这个要求同时指出了两个相辅相成的创作问题：其一，剧作家在创作中应该着眼于写人，在人物的真实性上下功夫，其二，为了使人物的热情和感情得到充分的展现，剧作家应该重视戏剧情境的构思和处理，在这方面则有想象和虚构的广阔天地，可以充分发挥假定性的魔力。

迪伦马特的剧作，构成戏剧情境的因素中也往往包含着怪异的成分。《老妇还乡》中，在贫困至极（剧本中对这座城市贫困

程度的描绘是被高度夸张了的，甚至可以说是怪异的）的居伦城，突然来了一位贵妇，她答应给这座小城十亿捐款，要它用伊尔的尸体来换取繁荣。这种戏剧性的情境是生活中不可能有的，也可以说是变了形的，是怪异的。迪伦马特在剧本中通过一个出场人物，表明了自己的创作意图：通过居伦城的境遇和变迁来进行一场现代化的“社会改革实验”。他在提供了一个怪异的戏剧情境之后，向我们展现了这样的景象：居伦城的官民都不能抵御这笔巨款的诱惑，终于抛弃了他们引为自豪的人道主义传统，资本的获得同道德的沦丧是一对双胞胎。剧作家的才华正表现在，他把自己的人物放在一个“变形”的、怪异的假定性情境中，通过它们的行动揭示出社会的某些本质方面。同样，在《物理学家》中，主人公默比乌斯在疯人院里的处境也是被高度夸张了的，也就是说，全剧的情境是充满怪异的；但是，剧中人物的相互交往和各自的行动，也同样深刻地揭示了生活的真实。我们同样可以说，在迪伦马特的这些剧作中，怪异和真实也是统一的，不过，它们都是另外一种方式。

迪伦马特不同于莎士比亚，如果说莎士比亚剧中的人物是完全真实的，迪伦马特所塑造的人物本身，也是怪异与真实的融合。无论是《老妇还乡》中克莱尔的形象，还是《物理学家》中的三个物理学家和疯人院院长等几个形象，都是如此。也就是说，在迪伦马特的剧作中，人物形象本身也具有较大的假定性。至于在现代和当代某些流派的剧作中，人物形象的假定性就更加明显、更加突出了。因此，我们在深入研究话剧艺术的假定性问题时，假如要扩展到不同的流派，还需要进行人物形象塑造的剖析，这是一个更为复杂的课题。

“现代戏剧”与“现代派戏剧”

一个重要课题

近几年来，在我国报刊和出版物中，对西方现代派戏剧（包括作品和理论主张）陆续进行了比较广泛的介绍。与此同时，围绕如何对待西方现代派戏剧的问题，也展开了争论。有人提出，所谓“现代派戏剧”与“现代戏剧”它们各自准确的含义是什么？当然，这场争论的实质并不在这里。但是，把这两个概念的内涵搞清楚，不仅有助于搞清“现代派戏剧”在现代戏剧中的地位，也有助于看清我国戏剧艺术应该走哪条道路。

两年前，中国社会科学出版社出版了《外国现代剧作家论剧作》一书，在戏剧界引起了反响。这本书在“导言”中，试图为“现代戏剧”和“现代派戏剧”找到明确的定义：

> 我们发现他们（指现代剧作家——引者）从事于两种戏剧，一种是现代戏剧，另一种是现代派戏剧。前者追求内容、风格和形式上的现实主义，后者则热衷于富有诗情和想象的艺术。前者在19世纪70年代开始在戏剧领域排除浪漫主义和假现实主义，而后者在90年代开始对现实主义加以非难、节制，并取而代之。然

> 而，浪漫主义戏剧终于没有为现实主义作家所废除，现实主义戏剧实际上也没有被浪漫主义、象征主义、表现主义的作家以及其他诗剧和想象剧的支持者所置换。纵观我们的整个世纪，剧作的各种风格是彼此撞击而又相互沟通的。

这段话的正确性在于：现代剧坛乃是现实主义与其他流派共存竞荣的局面。无疑，这种看法基本符合戏剧创作的实际情况。然而，“导言”的作者对“现代戏剧”与“现代派戏剧”所下的定义，是不能令人满意的。我们对这两个概念的内涵应该作些修正。所谓“现代戏剧”，它只是戏剧历史分期中一个阶段的标志。西方戏剧历史的分期，一般可以包括：古代戏剧（古希腊、古罗马戏剧）、中古戏剧（欧洲中世纪戏剧）、文艺复兴时期戏剧、启蒙运动时期戏剧、近代戏剧、现代戏剧和当代戏剧，等等。“现代戏剧”应包括19世纪末期到第二次世界大战结束这段历史时期的戏剧。“当代戏剧”则是指第二次世界大战以后段历史时间。有人也将这两个时期合并，通称为“现代戏剧”。这样，“现代戏剧”只是一个时间的概念，就它的内涵来说，应是指在这一历史时代中所有流派的剧作和演出。而“现代派戏剧”，则是专指在这个特定历史时期内陆续出现的新的流派，诸如象征主义戏剧、表现主义戏剧、超现实主义戏剧、未来主义戏剧、存在主义戏剧以及荒诞派戏剧，等等。也有人把“现代派戏剧”作为“现代戏剧”的同义语，这种概念上的混淆，必定会引出错误的结论。像现实主义戏剧这些源远流长的流派，并不能列入“现代戏剧”的范畴。事实上，在广泛介绍现代派戏剧的同时，已经出现类似的说法，诸如：“现实主义戏剧已经过时了”，“现代派取代现实主义是文艺发展的必然规律”，等等。这些说法是完全错误的。就在各种新流派此起彼伏的时候，现实主

义戏剧仍然具有很强的艺术生命力。正像"导言"的作者所说：现实主义戏剧并没有被名目繁多的新流派"所置换"。

"现代派戏剧"既然是现代戏剧的构成部分，就有必要对它们进行广泛的介绍，也应该成为戏剧理论研究的对象。不介绍，就不能了解它们；不了解，也就谈不到评价。任何一种流派，都不是凭空产生的偶然现象。它们都是特定历史时代的产物，都有一定的哲学观、美学观、戏剧观作为基础。一种风格类型构成一个流派。同一流派的剧作家、艺术家尽管可能有不同的个性，又必然有共同的特性。前面提到的这些流派，各自都有可以与其他流派相区别的特性；但是，它们作为同一历史时期出现的不同流派，也必然是异中有同。在这篇文章中，既不可能对每个流派分别进行详细介绍，更不可能对每位剧作家的个性特点逐一评介。我只想择取几个主要流派，从它们复杂的表现中理出几个问题，进行简要说明。如果我们承认，不同流派可以彼此"沟通"、相互借鉴，那么，我们也有可能从现代派戏剧中借鉴一些有用的东西。任何借鉴都有功利目的。我们的目的在于发展我国的戏剧艺术，使其能更好地为人民服务，为社会主义服务。基于这个目的，要从众多新流派中寻找可供借鉴的东西，同时就需要划清一些界限。这是一个重要而复杂的课题。本文试图根据上述原则对现代派戏剧作探讨性的剖析。

思想倾向：批判精神和悲观主义

一位现代派作家曾经说过："对于神圣的旧世界及步其后尘的19世纪理性主义秩序所宣扬的种种固定不变的意义，我们不再信奉了。"这段话，表明了对现代资本主义社会现实的看法。就大部分现代派剧作家说来，对现实社会的这种否定态度，形成

了作品中普遍性的思想倾向：对社会的批判精神和悲观主义情绪掺杂在一起。

现代派剧作家，生活在一个矛盾深重，动荡不安，道德沦丧、弱肉强食的现代资本主义世界。他们中间的大多数，痛恨这个混乱、丑恶的现实社会，感到“人为了自己的‘幻想’而建立起来的道德、宗教、政治和社会种种结构已经崩溃了”，社会本身已经变得毫无意义，与此同时，他们由于社会地位和世界观的局限，又看不到世界的出路。当他们要在作品中表现自己对现实社会的看法和主观情绪时，却又认为，传统的现实主义戏剧不能承担这样的使命。于是就在苦闷中探索，各种流派应运而生。揭露和批判现实社会，并不是现代派戏剧的创举。在现代派戏剧兴起之前，批判现实主义戏剧曾经在西方很多国家广泛发展，并以对现实社会的批判精神著称于世。易卜生的社会问题剧，就是杰出的代表。这类批判现实主义剧作，大都有两个特点：它们能真实地表现资本主义社会的社会关系，真实地反映各种各样的社会矛盾；有些剧作的主人公（像《玩偶之家》中的娜拉、《人民公敌》中的斯多克芒等），大都有正视现实环境的勇气并能与之抗争。然而，大多数现代派剧作已经失去了这两个特点，它们摒弃真实地再现各种社会矛盾的现实主义原则，着重用各种象征和暗示的手法表现个人的主观情绪；作品中的主人公也大都失去了正视现实环境并与之抗争的勇气和行为，而是躲进个人的内心世界去寻找失去的自我，或者处于对某种神秘力量的等待、恐惧的心境之中。尽管如此，假如说，现代派剧作还有一定社会价值，主要在于它们对现代资本主义社会的批判精神。而且，我们透过那些象征的、怪诞的形象，不仅可以发现剧作家否定社会的主观情绪，也可以洞察到现代资本主义社会畸形发展的某些本质方面。

揭露、批判资本主义现实社会的思想倾向，在某些表现主义

剧作中显得相当强烈。例如，在凯泽的《从清晨到午夜》中，通过一个出纳员盗款潜逃的过程，用高度夸张与嘲讽的手法，相当深刻地揭露了西方社会“金钱主宰一切”的本质。斯特林堡在《鬼魂奏鸣曲》中，让死尸、亡魂、木乃伊与活人同台表演，表现了人与人之间相互仇恨、倾轧的情景，把那个“永远罪恶深重，痛苦无边”的世界揭露得淋漓尽致。托勒的某些剧作，也比较深刻地揭露了资本主义社会的罪恶，而且有反军国主义、反法西斯主义的倾向。存在主义戏剧的代表人物萨特，是一位名噪世界的哲学家、文学家和剧作家，同时也是社会活动家。他认为，干预是戏剧的本质。他写过很多剧本，有的是通过戏剧形象着重表现自己的存在主义哲学观点，有的则是直接干预社会。通观他的剧作，真正有价值的也正是那些体现社会批判精神的作品。萨特自己说过：“我可以说明这个社会是不道德的，它不是为了人，而是为了利润而建立的，因此就应该彻底改变它。”他的某些剧作，确实具有干预社会的积极倾向。《苍蝇》是在德寇占领法国的时期写成的。剧作家借用一个古代神话故事，通过暗示手法，对法西斯及其合作者进行无情揭露，并肯定了为正义而积极斗争的精神。《恭顺的妓女》不仅揭露了种族歧视的非正义性，也批判了“资产阶级的谎言”。《死无葬身之地》是正面表现社会政治问题的剧作，它通过几个被俘的抵抗运动战士的遭遇以及他们对“哲学”问题的探讨，肯定了英勇不屈的精神，同时也揭露了法西斯的野蛮与丑恶。现代派的大多数剧作家，与现代资本主义社会现实是根本对立的，他们甚至认为：它完全失去了理性逻辑，是彻头彻尾的荒诞不经。表现派剧作、超现实主义剧作与存在主义剧作，有很多都表现了这种社会观。在本世纪50年代兴起的荒诞派戏剧，也正是这种社会观念的产物。这派剧作家认为，既然社会现实是荒诞的，剧作家就不能用正常的方式去表现它。他们追求与这种社会观相适应的戏剧形式，往往通

过破碎的、怪诞的形象，从某个角度勾画出那个荒诞社会的轮廓。然而，我们也可以透过那些荒诞的形式和内容，理解那个社会的某些本质方面。我们从贝克特的《等待戈多》中，至少可以感受到人们在那个荒诞社会中的“尴尬处境”。在尤奈斯库的《椅子》和《阿麦迪或脱身术》中，我们透过那些怪诞的形象，也可以洞察到一种社会本质：高度发展的物质文明，使人们在现实中已没有立足之地。在品特的《一间屋》和《生日宴会》中，主人公对外来威胁的不可名状的恐惧感，也可以表明人们在西方社会中失去安全感的变态心理。阿尔比在《动物园的故事》中，通过两个人物不能相互沟通的状况，表现了美国社会人与人关系的一侧面。他的另一部剧作《美国梦》，则更为鲜明地表现出美国社会的本质，正像凯瑟琳·休斯所分析的那样：“它拥有巨大的表面价值，而里面却是空虚的。它是人们所追求的东西，但是追求到以后却发现它并不值得追求。”现代派戏剧，特别是上述这些具有社会批判精神的剧作，也可以说是一面“镜子”。不过，正像有些人所说过的，这面镜子是模糊的、畸形的，甚至可以说是“哈哈镜”。然而，在“哈哈镜”中映出的畸形的社会，对我们仍然具有一定的认识作用。

现代派戏剧家也往往在剧作中探讨人生的秘密，探讨人的心灵的秘密。然而，他们对人生的看法是虚无主义的，对人的精神世界的看法又是唯心主义和神秘主义的。正因为如此，又使很多剧作形成了悲观厌世和消极颓废的倾向。梅特林克认为：“人的命运始终受到种种未知力量的支配。”在他的作品中，出场人物对神秘的未知力量是茫然的，只是消极地等待着。在《闯入者》中，剧作家通过一个瞎眼老人对“闯入者”（死神）的感觉，把“死亡”表现为无法摆脱的神秘力量。这部剧作还向我们暗示这样的“哲理”，在死亡面前，一般人是盲目的，而“盲人”却是清醒的。在《群盲》中，一群失去向导的盲人坐在树林里等待

着，而最后响起的脚步声却暗示死亡的到来。斯特林堡在《鬼魂奏鸣曲》中，一面把现实社会描绘成"是疯人院、是妓院、是停尸场"，一面又宣扬"死"就是"解脱"，就可以"早登仙境"，并且在那里获得"和煦的阳光，干干净净的家，正正派派的朋友，十全十美的爱情"。在很多剧作中，都充塞着这类对人生的否定，"对死的渴求"的说教。存在主义哲学本身，就包含着虚无主义的人生观念。不仅认为社会现实是荒谬的、毫无意义的，而且，他们也完全否定人的存在本身的价值。正因为如此，他们的作品中，对现实社会的批判精神与消极悲观的情绪、令人讨厌的糊涂说教，相互掺和在一起，形成了精华与糟粕并存的复杂情况。

西方的某些剧作家认为："肯定现实"的艺术是没有出路的。对资本主义社会的剧作家说来，这种观点并非没有道理。例如，未来主义剧作家马里内蒂，从肯定"机器文明"，"大都市的动乱生活"，到与墨索里尼的法西斯党合作；他们甚至把暴力、战争、恐怖、死亡都作为给"未来"铺路的肯定性因素。这些作品不仅没有积极的意义，而且是反动的。这个流派的某些剧作，可以成为上述观点的证据。不过，资本主义社会的剧作家把这句话看作是座右铭，是一回事；我们社会主义国家的剧作家如何对待这种观点，则是另一回事。剧作家自己建立与社会现实的关系，我们评价剧作家的思想倾向，都应该以社会历史发展的规律为准绳。在19世纪80年代，恩格斯曾经指出，如果当时的文学作品，能够"通过对现实关系的真实描写，来打破对于这些关系的流行的幻想，动摇资产阶级世界的乐观主义，不可避免地引起对于现存事物的永世长存的怀疑"，就可以说是"完成了自己的使命"。批判现实主义戏剧作品，大都完成了这种"使命"。上述一些流派的剧作，虽然大都没有"对现实关系的真实描写"，其中有些也具有对社会现实的批判精神，也可以在某种

程度上"引起对于现存事物的永世长存的怀疑"。从这个角度，我们也应该予以肯定。社会主义社会的剧作家，与社会现实的关系不应该是根本对立的。他们也揭露社会上的丑恶、落后的现象，反映各种社会矛盾；但却应该是为了社会制度趋于完善，而不应该引起对社会制度的根本性怀疑。我们的剧作家对社会现实有这样那样的看法和评价，但无论如何，他们也不会感到自己生活的世界是失去理性逻辑的，是毫无意义的，是荒诞的。而且，我们的剧作家还有另外的任务：在现实生活中发现肯定的因素，发现真善美，揭示现实社会的发展趋势。因为，在我们的社会现实中，在为四化建设献身的人民群众中，这些因素是大量存在的，它们是社会生活的主导因素。正因为如此，我们不可能照搬现代派剧作家的创作原则。这是在研究现代派戏剧时，必须划清的一条根本性的界限。

创作思想：主观主义与非理性主义

现代派戏剧作为反现实主义的产物，它们的创作思想和创作方法，与现实主义大相径庭。尽管每个流派都有自己的创作主张，概括地说，它们的创作思想却有主观主义、非理性主义的色彩。这种创作思想决定了他们的"真实观"，影响了他们认识生活、反映生活的原则和方法，到头来，也必定影响到剧作的内容。

主观主义作为一种唯心主义的思想作风，它片面强调主观想象，否定客观实际。非理性主义作为一种哲学思潮，它否定人类的理性思维能力，片面强调直觉的作用，甚至鼓吹不可知的盲目力量。康德的先验唯心主义哲学，对现代派戏剧的创作思想有深重影响。柏格森的直觉主义，叔本华和尼采的唯意志论，以及现

代的存在主义哲学，都属于非理性主义的哲学思潮。这些哲学流派，以及弗洛依德的精神分析心理学，也都直接间接地影响着现代派戏剧的创作思想。本文不可能详细讨论这些哲学流派和心理学派的观点。而且，任何一个戏剧流派的创作思想也并不都是照搬某种哲学观点。但是，不能否认，现代派戏剧的主观主义、非理性主义的创作思想，确实打着这些哲学流派的烙印。具体表现是：其一，否定根据生活素材进行典型化的现实主义创作原则，片面强调作家的自我表现；否定客观的真实性，只承认主观的真实。其二，否定理性思维在创作过程中的作用，把作家的创作过程看作是自发的、非理性的心理活动；否定作家可以凭借理性思维反映现实生活的客观规律，片面强调用直觉捕捉现实的“幻影”。当然，这只是一般性的概括。实际上，在不同的流派中，主观主义和非理性主义的创作思想，其表现形式也是多种多样的。

“象征主义”，顾名思义，当然是重象征、借喻和暗示。但是，作为一个戏剧流派，它并非仅仅是这些表现手法的总和，而首先是一种创作原则。这个流派的创作思想受到神秘主义哲学“对应论”和柏格森直觉主义哲学的双重影响。前者认为：在人们的主观精神与现实事物之间有神秘的“对应”关系。后者则认为：人们凭借经验与理性不可能认识世界，只有非理性的直觉才是可靠的。象征主义剧作家不主张真实地表现人与人之间现实关系，否定现实主义典型化的创作方法；他们强调内心的“最高真实”，而获得这种“最高真实”的途径则是，通过作家的直觉从生活中获取意象，并用象征方法表现出来。在创作实践中，他们或者将主观意象化为“客观对应物”——象征形象（如《青鸟》）；或者着重表现剧中人物对神秘力量的直觉，并用象征方法暗示给观众（如《闯入者》、《骑马下海的人》等）。表现主义戏剧也反对表象地摹仿自然，也否定真实地反映现实生活及

其规律，而是强调表现人的内在的“灵魂”（自我），在这个领域中发掘“永恒的品质”，“一切原始性的、本质的东西”。离开客观现象片面强调“本质”，同样也会导致创作中的主观主义。实际上，表现主义戏剧恰恰是否定客观的真实，认为“真实”与“本质”只存在于剧作家的内心。这种主观主义的创作思想与弗洛依德的心理学的影响合流，导致这派剧作家在作品中的非理性主义倾向：剧本内容的重心往往是人物的潜意识、梦境、幻觉，并试图在这个非理性的内心王国中发掘永恒的品质。

剧作家的创作过程，是一个相当复杂的认识生活与反映生活的过程。生活是创作的源泉，剧作家凭着艺术的敏感在实际生活中捕捉形象的素材，通过典型化的方法创造出艺术形象。典型化是形象思维的过程。在这个过程中，对生活现象的直观感受——形象感受，起着十分重要的作用，但也不能排斥理性思维的作用。典型化，包含着作家对生活现象的思想评价与艺术概括。在这中间，形象思维中又必然包含着理性思维的成分，说到底，思维这个概念本身就是指理性认识。完全排除理性，也就谈不到思维（也包括形象思维）。我们当然也可以将剧作家对生活现象的直观感受称之为“艺术的直觉”，但是，这里所说的“直觉”，决不是与理性无关的本能活动。剧作家在创作中要获得真实性，评论家判断一部剧作是否具有真实性，都不能排除理性思维。当然，把理性思维的作用夸大到极端，从而否定艺术思维的特殊性，否定直观感受的能力和“艺术的直觉”，就会导致作品的概念化。这种倾向，在创作中确实存在。然而，在创作过程中完全否定理性的作用，则会走向另一个极端，甚至不可能创作出真正的艺术作品。叔本华、柏格森把“直觉”看作是完全排斥理性的无意识的活动，并把这种直觉看作是哲学认识与美学认识的高级形式。认真说来，基于这种理论的创作方法，它本身就是不科学的。不过，象征主义与表现主义戏剧，尽管受到这种主观主

义、非理性主义创作思想的影响，有些剧作家也并不是完全按照“直觉论”的观念进行创作。象征主义剧作家在创造象征性形象时，就包含着归纳、类比这类理性活动的过程。表现主义戏剧尽管往往着重表现潜意识、本能冲动这类非理性的内容，但是，他们既然要揭示“永恒的品质”、“内在的本质”，同样也不可能完全排斥理性思维的作用。这些流派的某些剧作家，在创作实践中并没有完全背离创作的规律，因此，他们的作品还具有一定的审美价值和社会价值。存在主义戏剧也是如此。从实质上说，存在主义也是一种非理性主义的哲学。然而，萨特等剧作家并没有完全按照这种非理性主义哲学观点去进行创作。在他的作品中，从人物形象的塑造，到情境与情节的处理，都渗透着理性思维。我们所以能够从他的作品中发掘出理性的内容（如前面所介绍的），这本身就是证据。

现代资本主义的畸形发展，使资产阶级的传统理性宣告破产。哲学家和作家感到，用那些传统的理性已不能认识、解释眼前那个畸形的社会。他们又不能和不愿接受新的理性。这就出现了一种精神危机。反理性主义的哲学思想和创作思想，就在这场精神危机中成为时髦。在这股时髦的浪潮中，超现实主义戏剧、未来主义戏剧、荒诞派戏剧，在主观主义与反理性主义方面，走得更远。超现实主义戏剧在第一次世界大战后的法国兴起，并影响到西方一些国家的剧坛。阿波利奈尔的《蒂雷西亚的乳房》、勃勒东的《天气那么好》、科克托的《奥尔菲》、蒂塞尼的《黄莺》等等，都是超现实主义剧作。这派剧作家深受柏格森直觉主义哲学和弗洛依德学说的影响，他们否定创作过程中理性思维活动，也否定正常的形象思维，甚至主张在“站着睡眠时写作”（科克托），把头脑中偶然闪现出来的杂乱破碎的形象拼凑起来。在他们看来，甚至“歇斯底里”也比理性活动更有价值，因为它“在各方面可以看作表达的最高方式”。在蒂塞尼的《黄莺》

中，一个男子以为灌木丛中藏着一头狮子，便开枪射击，结果发现，被打死的是他的妻子和另一个男人，他们正在通奸。在《奥尔菲》中，一个古代神话故事被现代化了，而且充满了怪诞形象：诗人从马（魔鬼化成）的踏蹄中寻找“诗句”，由此“发现一个新世界”；一个装配玻璃的工人竟是天使；死神出现在舞台上竟是一个少妇；镜子成为死神来去的大门；主人公的头离开肢体发出大段独白。……面对这类作品，我们惯用的理性分析会显得无能为力。未来主义戏剧的诞生地是意大利。对马里内蒂（这个戏剧流派的创始人）作品的思想倾向和政治倾向，前面已经介绍过了，应该说，这个流派的有些剧作家，在思想倾向和政治倾向方面与马里内蒂是不一致的。但是，就这个流派的创作思想来说，他们也大都否定理性逻辑，也把无理性的下意识冲动作为创作的源泉，强调表现“从潜意识、捉摸不定的力量、纯抽象和纯想象中发掘出来的一切”。可以说，这派戏剧从创作思想到作品的内容，大半都是非理性主义的。荒诞派戏剧继承的是超现实主义的传统。他们的社会观和创作思想都是非理性的，作品中的人物大都是非理性的，没有合乎逻辑的情节，“语言不能表达思想”，甚至连舞台形象都是支离破碎的……对于这类剧作，西方的评论家试图从社会学，哲学、宗教的角度去阐明它们的主题，结果却往往是各持一说。实际上，剧作家把在自己对社会的看法化为荒诞的形象时，确实把各种各样的主题寄寓其中。正像我们在前面所解释的那样，他们的社会观和创作思想中的非理性主义，就使得这些剧作的主题显得模糊不清、晦涩难懂。这也说明，资产阶级的“理性”在解释社会和认识社会方面，已经显得无能为力。

在现代资本主义社会中，资产阶级的理性已经失去了它的活力。然而，我们的剧作家却有马克思主义作为武器。他们凭借辩证唯物主义的认识论，不仅可以真实而深刻地反映现实生活，获

得艺术的真实性；而且，凭借这个武器，也可以正确认识现代派戏剧的本质特征。在认识生活与反映生活方面，也应该和现代派戏剧的创作思想划清界限。当然，我们的剧作家，在创作实践中确实存在着概念化的倾向。然而，医治这种弊病的药方，决不是主观主义、非理性主义的创作思想，而应该是在研究、掌握艺术规律和艺术思维规律的前提下，求得现实主义的深化。

人物形象：抽象化与概念化

现代派戏剧否定了现实主义戏剧关于塑造人物形象的传统。从象征主义戏剧开始，就已经走上把人物抽象化的道路；其他流派在这方面步其后尘，在抽象化方面恶性发展。

“象征”这个词本身就包含有“抽象”的意思。在现实主义戏剧中，某些典型人物也具有象征性。但是，那主要是指通过艺术典型化的方法塑造的个性鲜明的人物形象，它具有高度的艺术概括性。像莎士比亚的奥塞罗、哈姆莱特、马克白斯，易卜生的娜拉，果戈里的赫列斯塔柯夫等等，都属于此类。在象征主义戏剧中，由于片面强调“人物”的象征意义，却否定塑造个性鲜明的典型形象，就往往使人物成为一种单纯的“象征性符号”。这类人物当然是抽象化的。例如，在《青鸟》中，拟人化的“猫”是“狡猾”的象征，而拟人化的“狗”则是“忠实”的象征；“有钱幸福”、“私有幸福”、“满足虚荣心幸福”、“一无所知幸福”、“睡眠过度幸福”……这类“出场人物”更是象征某种“幸福观”的抽象符号，在全剧象征性的内容中，承担着表明某种观念的任务。表现主义戏剧大都将主观主义的真实观转化为塑造人物形象的原则。表现主义戏剧的一位理论家说过：“让我们将人物留给日常生活，在崇高的时刻，除了灵魂我们什

么也不是。因为灵魂来自天上，而人物则来自人间。”把“人物”与“灵魂”割裂开来，似乎是一种宗教观念，这段话的意思是：现实中的人物是毫无意义的，戏剧的对象只是“灵魂”。从戏剧创作的角度来说，“灵魂”只能是个别人物所具有的，它必然是因人而异的。表现主义戏剧否定人物的现实性，离开个别人物片面强调表现“灵魂”只能是个别人物所具有的，它必然是因人而异的。表现主义戏剧否定人物的现实性，离开个别人物片面强调表现“灵魂”，必然将它抽象化。表现主义剧作家托勒更明确地说明了这种“人学”观：“在表现主义戏剧中，人物不是无关大局的个人，而是去掉个人的表面特征，经过综合，适用于许多人的一个个类型人物。表现主义剧作家期望抽掉人的外皮，看到他深藏在内部的灵魂。”这正说明，强调表现“灵魂”是与抽象化的创造方法相一致的。在表现主义剧作中，人物形象大都失去它应有的现实性，而成为某种“永恒的品质”的象征性符号。它们大都没有活生生的个性，甚至没有姓名，只是标明年龄、身分、职业的抽象物。奥尼尔说过：表现主义戏剧是“和性格剧相抵触的”，“舞台上出现的是些抽象的人物”。这种看法是符合实际的。除此以外，表现主义戏剧在塑造人物形象方面，还有两个特点：其一，剧作家强调表现人的“灵魂”，但却受到弗洛依德心理学的影响，偏重于从生理学、病理学的角度去观察、反映人的内心世界，把“潜意识”作为“灵魂”的主要内容，作为行动的本源，从而把人的内心与社会现实割裂开来。其二，剧作家大都不重视人物与环境的辩证关系，往往只是把环境作为潜意识的刺激物，或者只是把环境作为潜意识表现场所。这些，不仅是把人物抽象化的重要原因，也导致人物形象的非理性化倾向。现实主义戏剧也强调表现人的内心，注重揭示人物的灵魂。但是，现实主义剧作家却重视人物的内心与客观环境的辩证关系，同时，也不排除人物内心世界的理性内容。在他们的作

品中，人物的行动大都受理性支配，就连最隐秘的灵魂冲动，也包含着“自觉意志”的因素（当然不是唯一的因素）。表现主义戏剧把人的内心看作是与环境隔绝的孤立王国，又把潜意识作为行动的本源和内心世界的基本内容，必然导致人物形象的非理性化。

人物形象的抽象化与非理性化的畸形结合，在超现实主义戏剧和未来主义戏剧中，可谓登峰造极。在未来主义戏剧中，甚至创造了没有人物的剧目（像《只有一条狗》《一粒子弹》等）。从人物形象塑造的角度来说，我们不必为它们多费笔墨。

荒诞戏剧的一个根本性特点是：剧中人物都是“非人化”的“人”。“人”的“非人化”，既是一种社会学观念，又是一种“人学观”。在文艺复兴时期，资产阶级十分强调人的地位和价值。然而，在现代资本主义社会中，随着物质文明的膨胀，随着战争和社会竞争的威胁日益严重，“人”也在大幅度地贬值。荒诞派戏剧提出“人的‘非人化’”的口号，正表现了这样一个真理：资产阶级所标榜的“人的价值”、“人道主义”等等社会理想已被现实撞得粉碎。从这个角度来说，荒诞派戏剧对我们洞察西方社会的一个本质方面，确实具有认识作用。然而，既然剧作中的人物都是“非人化”的，我们也就没有必要把它们作为“人物”进行分析；实际上，要进行这种分析，也是不可能的。要评价这派剧作中的人物形象，只有一句话就够了：它们没有任何“活人”的特征，都是没有理性的怪物，只是某种观念的抽象化的象征性符号。

在资本主义社会，“人”在大幅度贬值。现代派戏剧在人物形象的抽象化和非理性化方面恶性发展，与这种社会病态的发展是成正比的。可是，在我们国家，由于能够正确解决个人与社会的关系，随着个人对社会贡献的提高，随着社会物质生产的发展，可以保证实现人的最高价值。而且，随着物质文明与精神文

明建设的不断发展，人们的内心世界呈现出现实无限丰富性。在这方面，我们的戏剧艺术还未能充分反映出来。戏剧创作要解决的是“人学”的问题。我们的人学观是建立在社会学与心理学相统一的基础之上，我们的剧作家应该根据社会原则与美学原则相统一的精神，创造出各种各样的典型人物。在人们形象塑造方面存在着概念化的倾向，这是事实。观众对这类剧作是不满意的。要解决这个课题，我们应该坚持现实主义的原则，继承优秀剧作家们塑造典型人物形象的宝贵传统，并借鉴现代现实主义剧作家的成功经验。

丰富多彩的表现手法

奥尼尔一生创作出近 50 部剧作，其中既有现实主义的作品，也有表现主义的作品。美国当代戏剧理论家凯瑟琳·休斯说过：“奥尼尔的创作水平不断地在杰出和平庸之间起伏，其幅度之大几乎超过任何一个现代剧作家。”这种评价基本符合奥尼尔剧作的实际。不过，这种情况也可以说明奥尼尔的一种可贵精神：他一生都在进行探索。探索可能是成功的，也可能导致创作的失误。作为评论家，只赞扬成功的探索，不容许失败的探索，只会堵塞探索的道路。奥尼尔在创作中的探索，包含着内容和形式两个方面。我们可以看到，他在表现手段和表现方式等等方面，也在不断地借鉴某些现代派剧作。并探索着将它们化为自己的东西。他在谈到表现主义戏剧的长处时说过：“表现主义的真正功勋在于把许多动作带进了戏剧。现代生活的某些方面他们表现得要比老式戏剧好。”他在自己的剧作中确实借鉴了表现主义戏剧的某些表现手段和表现方式，并且增强了艺术的表现力。美国另一位当代剧作家阿瑟·密勒，在现实主义剧作《推销员之死》

中，也运用了很多表现主义戏剧的表现方式，而且获得成功。这些例证提醒我们正视一个问题：现代派戏剧中许多表现手段和表现方式，是值得重视的；现实主义戏剧完全可以，而且应该从中吸取一些有用的东西，以丰富自己的表现力。当然，借鉴和吸取并不意味着模仿和照搬，而是要经过消化为我所用。

在现代派戏剧中，最引人注目的是多种多样的象征手法。简括地说，这种象征手法大致可以分为两类：一种是暗示、比喻的大量运用，二是把人物隐秘的心理活动具象化。对此，可以分别予以介绍：

其一，象征主义手法的大量运用，始于象征主义戏剧。在这类剧作中，将各种各样的有形与无形的物拟人化，这本身就是一种象征手法。像《青鸟》中，就可以称之为“象征的森林”。除此以外，象征主义戏剧还常常借助各种各样音响及怪异现象，造成“暗示”的效果。《群盲》中最后出现的脚步声，暗示盲人们等待的结果。《闯入者》借助敲门声和笼罩舞台的一种寒气袭人的气氛，暗示“死神”的闯入。在《骑马下海的人》中，风声、海涛的呼啸声，暗示着“大海”的威慑力；而一再出现的怪异现象，又暗示着某种神秘的预兆。在表现主义、超现实主义、未来主义戏剧中，这类象征手法都经常使用，造成不同的效果。在荒诞派戏剧中，暗示、比喻往往成为整个剧本的立意所在。这派剧作中，常常“让道具直接说话”，用各种各样的“物”比喻荒诞世界和人所生活的环境。比如，在《终局》中，一对老年夫妇跻身于一个垃圾箱里，以此比喻人们的生存环境。在《阿麦迪或脱身术》中那具来历不明、不断膨胀的死尸；在《椅子》中把一对老年夫妇挤得无处存身的椅子，也都是人们生存环境的象征物。这些，都可以被看作是“环境的物化”。诸如此类的象征手法，有时具有很强的表现力，有时则显得过于隐晦或流于肤浅。

其二，克拉克在谈到表现主义戏剧的特点时说："把那些似乎是某人确实说过的话或做过的事记录下来是不够的，必须借助一种象征的语言和表演，加上布景和灯光，把他的思想，他的下意识的心灵、他的行为简括地表现出来。"（《现代戏剧研究》）日本电影理论家岩崎昶在谈到这个戏剧流派时也指出："这种戏剧是企图把人的思想意识中的世界，或者索性把人的潜在的意识，以象征的手法整个搬上舞台。"（《电影的理论》）这种说法基本表明了表现主义戏剧在表现手法方面的主要特点。在很多表现主义剧作中，丰富多样的"象征手法"，对表现人物的心理内容，确实起着特殊的作用。

在舞台上这种"象征手法"，也并非是现代派戏剧的新发明，莎士比亚在《马克白斯》中，就曾尝试着用这种方法。马克白斯在宫廷宴会上忽然"看见"班郭的鬼魂出现在王位上，身上沾满血污。在这里，班郭的鬼魂只是马克白斯头脑中出现的幻象。把人物的主观幻象化为直观的形象，这是一种特殊的表现方式。尽管莎士比亚运用过这种表现方式，但是，在他的作品中，这毕竟只是个别的例证。现实主义剧作，一般是借助直观动作揭示人物非直观的心理内容，如外部动作、言语动作、静止动作等等，都是揭示人物内心活动的手段。实践证明，这种表现方式在揭示人物内心方面，有很大潜力。

有些现代派剧作家，当他们把剧本的重心朝向人物隐秘的内心活动时，特别是当他们要着重表现人物不可捉摸的潜意识活动时，感到惯常的外部动作、言语动作（对白、独白）、静止动作都不能充分实现其意图时，就开始探求与这种内容相适应的表现形式。象征主义戏剧大量使用各种各样的象征手法，表现主义把这种手法集中于揭示人物"下意识的心灵"并予以大大发展，其他流派也竞相使用，从而形成了一股潮流。概括地说，这里包含着如下几种表现方式：

“内心独白”的直观化。在戏剧艺术中，“内心独白”这个概念本来属于表演艺术的范畴。它指的是在演员内心的无声的言语过程。有时，也可以将它归入“潜台词”的范围。在《琼斯皇》中，琼斯在丛林中面对幻象的对白和独白，实际上都是“内心独白”的直观化。在《推销员之死》中，威利在种菜时先是独白，然后又是与幻象中出现的哥哥对话，实际上都是把“内心独白”直观化的特殊方式。因此，我们也可以把这种方式叫做“独白”的发展。

幻象、回想的具象化。人物在头脑中出现的幻觉和对某种往事的回想，都是属于主观心理活动的范围。在凯泽的《从清晨到午夜》中，那个盗款潜逃的出纳员，在原野上，感到“命运的警察”在追随自己，大树忽然变成了一具骷髅，他对着它独白：“你一直坐在我后面偷听吗？你是警察的密探吗？不是人们通常说的那种狭义的警察——而是（停顿）含义最广的警察。命运的警察？你是我提出的命运攸关的问题的总答复。你那四处通风的形体是否暗示着最终的真理——一切都是空幻？”又如，在《琼斯皇》中，主人公在丛林中逃亡时，头脑中不断出现各种幻象，一些往事也相继浮现在眼前。这一切都化为具体的舞台形象，它们与主人公的“独白”相互作用，构成了特有的表现力。

音响的特殊作用。现代派戏剧大都很重视音响的表现力。前面已经提到，在象征主义戏剧中，音响常常是一种神秘力量的象征性表现。在表现派戏剧中往往把它作为一种更有力的表现手段；或者把它作为人物潜意识活动的一种刺激力，或者成为主人公与环境之间对立冲突的象征性表现，或者干脆就是人物意识活动的直观化方式。在这方面，最突出的例证就是奥尼尔的《琼斯皇》。

诸如此类的象征手法，现实主义戏剧大都可以借鉴。当然，

借鉴的同时，也需要划清界限。比如，现代派戏剧的表现方法往往是和其非理性的心理内容紧密联系在一起的。我们并不赞成这些流派塑造人物形象的非理性倾向。因此，在借鉴这类表现方式时，不应该将其非理性的心理内容一起照搬过来。我们借鉴这类表现手法，应该经过消化改造，使其为我们的戏剧创作服务。应该说，我们的戏剧创作，在揭示人物内心世界方面，还缺少应有的深度，表现方式还不够丰富。正确的借鉴，有助于我们解决这类课题。

如果要问：在 80 年代的今天，我们的戏剧艺术应该走哪条路？是应该坚持现实主义的道路，还是必须改弦更张，步某种现代派戏剧的后尘？对此，我有两点看法，其一，在戏剧艺术发展的漫长历史长河中，上述一些流派的历史，大都并不长久。从总体上看，这些流派在几十年时间内此起彼伏，频繁变换，确实令人眼花缭乱。这种情况表明，在现代资本主义社会中，很多剧作家是在苦恼中寻找戏剧的出路。他们在探讨中，往往是受到某种现代哲学思潮的影响，因而形成了五花八门的美学观和戏剧观。正是在这些方面。我们与他们存在着意识形态的分歧。这是不能回避的。我们既应该重视他们的探索精神，也应该对他们探索的成果进行实事求是的分析。西方一位当代理论家说过：“我不认为先锋主义在目前是从事文学的最好形式，或者最好的立场。”我的看法也是如此。事实上，就在这些流派不断变换翻新的同时，西方社会仍然有不少剧作家在坚持现实主义的道路，并创作出很多杰作。这些剧作家与我们有着更多的共同语言。我们应该更重视他们的实践经验和创作成果。戏剧发展的历史可以证明，尽管每个流派都曾风行一时，但最有生命力的却是现实主义戏剧。它源远流长，硕果累累，是其他流派所不能比拟的。根据我们的社会观、哲学观、人学观、美学观，根据我国戏剧艺术的任务和观众的情况，戏剧艺术应该坚定地走我们自己的道路。在这

方面，继承和发扬现实主义戏剧的宝贵传统，毕竟应该是主导的。其二，在坚持现实主义道路的时候，我们应该提倡题材风格的多样化，并力求丰富它原有的表现手段和表现方式。为此，我们又应该认真研究其他流派的理论和实践，在这个基础上，从中借鉴对发展社会主义戏剧有用的东西。盲目借鉴，甚至全盘照搬，对我国戏剧的发展是不利的。有些同志的创作，由于盲目借鉴已经走进了死胡同，这是一个严重的教训。然而，盲目排斥，固步自封，对戏剧艺术的发展也未必有利。在这里，一个关键性的问题是：借鉴一切东西，都应该是为了发展社会主义的戏剧艺术，使它能够更好地为建设社会主义的精神文明服务。

认真地、实事求是地研究现代派戏剧，乃是一个十分复杂的课题。本文只是就某些流派具有共同性的几个问题，谈点个人看法。

电影剧作漫谈

掌握电影动作的本性

一部电影剧本不仅供人阅读，主要还是为了拍成影片。因此电影剧作者不仅应该有文学修养，还要熟悉电影艺术的特性。

那么，什么是电影艺术的特性？对此众说不一。有人认为可以概括为“运动”两个字；有人则认为相同于“照相的特性”。这些说法似乎都有道理。然而，如果把电影的特性归之为“运动”（包括由移动摄影机和变焦距构成的运动感），就一部故事片来说，更重要的还是画面内演员（角色）的活动——动作。至于“照相的特性”，指的当然是“记录”可见的物质现实，那么，在一部故事片中，摄影机摄录的主要对象还是演员（角色）活动——动作。正因为如此，有人又认为：“尽管电影拥有十分丰富的属于史诗的、抒情的和造型的等等方面的可能性，戏剧——在我们眼前进行着的动作，仍然是电影剧本和影片的基础……戏剧，动作——这就是电影与戏剧的血缘关系的基本环节。”[1] 我个人认为，这个结论是完全正确的。

人们往往把戏剧称之为“动作的艺术”。说到底，无论是导

---

① 左尔卡娅：《电影和戏剧》，《电影艺术译丛》1963 年第 5 辑。

演、演员，还是剧作家，他们每天都要同“动作”打交道。剧作家是“动作”的提供者，演员是动作的体现者，导演则是动作的组织者。剧作家要写好剧本，要使自己的作品适合舞台演出，就应该掌握戏剧动作的本性，能够熟练地运用它。众所周知，电影艺术在自身的发展过程中，曾经从戏剧中吸取了营养。尽管有人认为：电影要成为一种独立的艺术样式，必须脱离对戏剧的“从属”关系，必须坚定不移地走自己的路；但是，这对姐妹艺术的“血缘关系”，却是无法否认的。电影与戏剧的“血缘关系”恰恰在于这样一个事实：一部舞台剧和一部故事片，都不能没有演员的表演艺术。电影和戏剧都是综合艺术，在这两种综合艺术中，居于中心地位的都是演员的表演。而演员扮演角色、塑造形象的基本手段，也恰恰是动作。一部电影剧本应该为未来的影片提供坚实的基础，其中包括思想内容、结构形式方面的基础，也包括为演员表演艺术的手段提供基础。在戏剧中，每个人物都是通过自身的动作展现自己的性格；在电影中，尽管其表现手段要比舞台剧中丰富得多，然而，人物性格的展现主要也是凭借自身的动作。从这个意义上说，电影剧作家也应该熟悉电影中动作的本性，并能够熟练地运用这种艺术手段。

戏剧动作与电影动作既有共同的本性，也有各自的特性。

在戏剧艺术中，真正有价值的动作（包括外部动作、言语动作、静止动作等等），既应该具有视、听的直观性、又应该具有“非直观的揭示性”。这两者的统一，构成了戏剧动作的本性。

一部电影剧本当然是用语言（文字）写成的，然而，语言只是构成电影剧本的外在的形式。这里所说的“语言”，可能包含着“文学的成分”：叙述与描绘。诸如：对动作环境的描述、对动作过程的叙述等等，大都属于此类。其中也包含着“戏剧的成分”：人物现实动作的提示、对话和内心独白等等客观与主

观的言语动作，等等。可是，其中的绝大部分，都要通过演员的表演（当然还有其他画面）化为银幕上直观的形象。写电影剧本，当然不能不注意银幕形象的直观性：人物的外部动作、表情、姿态等等，要直接作用于观众的视觉；对话与内心独白等等则要直接作用于观众的听觉。与此同时，所有这些动作成分，都应该能够揭示人物的内心世界。人的内心世界，包括思想、感情、意志及其他心理活动内容，其本身并不具有直观性。在戏剧和电影艺术中，人物非直观的内心世界，只有通过直观动作形象地展现出来，才具有审美价值。而且，一切直观动作也只有能够揭示出非直观的内心世界，才能具有真正的审美价值。这是“戏剧动作”的辩证法，也是“电影动作”的辩证法。

与舞台剧相比，电影则更重视觉的直观性。因此，人物的外部动作在电影中则显得更为重要。美国电影导演希区珂克说过：“追赶——电影的核心。”“追赶是电影手段的最高表现”。克拉考尔把“追赶”看作是“最上乘的电影的题材”。

在格利菲斯导演的《党同伐异》中，一位年轻的工人已经被判处了死刑，他的妻子发现了真正的凶手，而唯一有权下令停止行刑的州长却乘火车离开了城市。于是，她便乘坐一辆摩托车去追赶火车。摩托车追赶火车的画面与行刑准备工作进行的画面交错发展，构成了这部影片的结尾。人们都称赞这个结尾，将它看作是一个电影化的成功范例。是的，这类“追赶”的镜头段落，不仅符合电影视觉化的要求，也完全符合“电影的本质在于运动”这样的结论。在一部影片中，尽管那些不具有“非直观揭示性”的纯外部动作是不可避免的，它们也可能具有视觉的价值；但是，从这种手段的本性来说，它的审美价值却要取决于是否能揭示出人物丰富的心理内容。《党同伐异》中追赶的段落，其成功之处恰恰在于：它是与那个年轻工人的命运紧密联系在一起，而追赶火车的妇人的内心世界又是丰富的。正如普多夫

金所说："把剧情的内在戏剧性的内容和巧妙地运用的外在效果（动态的紧张）结合起来了。"意大利影片《警察与小偷》中也有一个警察追赶小偷的段落，其审美价值也正在于：通过直观的外部动作揭示出两个人物的内心世界，并有效地展现了性格。追赶、舞蹈、打斗以及其他视觉的外部动作，不仅仅是表现事件过程的手段，主要应该是揭示人物内心、塑造人物性格的手段。如果由于片面强调电影的视觉性，从而迷恋外部动作的表面效果，就会削弱这种手段的审美功能。不必讳言，这种倾向在某些电影剧本和影片中，是大量存在的。有些影片为了追求打斗的表面效果，甚至不惜以损伤人物性格作代价；脱离社会环境及人物性格塑造的要求；用视觉的摇摆舞迎合少数观众的趣味；企图用男追女赶的慢动作镜头表现青年人的爱情，其效果适得其反，人们对这类镜头画面已厌烦了……凡此种种，都说明一个问题：剧作者（和导演）有意无意地忽视了外部动作所应有的"非直观的揭示性"。

在谈到电影创作与戏剧创作的同异性时，人们常常提出这样一个问题：由于电影更重视觉，对话则显得不那么重要，电影剧作家应该尽可能地少用对话。这当然是有道理的。在电影艺术中，凡是能通过视觉动作和画面表现出来的东西，最好不用对话。但对于表现复杂的情节和揭示人物丰富的内心世界来说，视觉动作毕竟不是万能的。马尔丹认为："画面是电影语言的基本元素"，他并未因此否定对话在电影中的重要性。他指出："如果对话并非电影所固有的表现手段，那么，对电影来说，它也不是无足轻重的。"（见《电影语言》）有人试图将对话的多少作为衡量影片电影化程度的标准，这是不能成立的。没有对话的有声影片确实存在，象日本影片《裸岛》就是突出的例证。但是，象苏联影片《伟大的公民》等等，尽管对话很多，也是成功的电影作品。我觉得，对电影剧作家来说，更重要的还是掌握对话

这种表现手段的性能，以求得在实践中正确地使用这种手段。

我们已经把对话作为“电影动作”的内涵，这就意味着，不应该仅仅将对话看作一种叙述事件过程的工具（尽管这种叙事性的对话也是不可缺少的），而是要把它作为“动作”的一种成分。事实上，电影中成功的对话，都应该符合动作的本性。说得具体些，它至少应该具有如下的条件：

其一，对话应该能够深刻表现人物的思想，感情、意志及其他心理内容，作为人物内心活动的外现方式。我国古代戏剧理论家李渔曾经用八个字概括剧本中对话的特点：“心曲隐微，随口唾出”。把对话作为一种动作，首先指的正是这样的要求。

其二，对话作为人物之间相互交往的方式，它并非仅仅是表述思想、感情、意志的手段，还应该具有一种冲击力或影响力。我们甚至可以说，对话本身所具有的冲击力或影响力的强弱，往往是检验它是否具有动作性的标尺。

在苏联影片《革命摇篮维堡区》中，主人公马克辛与前任银行经理展开了一场冲突。马克辛将这个人叫到经理室，要他交出银行库房的钥匙，他却一口咬定：“我手里一把钥匙也没有了。”于是：

> “您说没有？……”马克辛说，“那好吧，请您写一张条子给家里，免得他们担心吧！”
>
> “您要逮捕我！”客人的面色变得苍白了。
>
> “不，”马克辛站起来，果断地说。“请您给我个面子吧，您今夜和明天就留在这儿。工厂代表、工人、士兵的妻子、教员和伤病军人要到我这里来取钱。您可别见怪，我可要叫他们来找您。说实话，我并不是妒忌您，国家银行的前任经理先生！”

可以看出，马克辛的每一句话，对于对方都有很强的冲击力，这种冲击力并不在于对话表面的意思，而是在于对话背后的潜台词。这样的对话就是冲突的直观体现，也是情节的重要环节。

日本电影剧本《远山的呼唤》中，耕作和民子并没有喋喋不休的对话，然而，有些精炼的话语却有丰富的表现力，恰如其分地揭示了人物的思想感情，展现了相互关系的发展变化，而且，对对方有深刻的影响力：

民子："我说……"

耕作："什么！"

民子："从今晚起，你搬到我家去住吧。"耕作正在给马洗刷的手，情不自禁地停下来。

民子："夜里仓库太冷，而且……我也不把你当作外人。"说完转身就跑回正房。

耕作茫然目送着她。

在这里，对话并不表现为冲突，只是传达隐秘的思想、感情、愿望的信息。听话者从中理解了说话者潜在的感情和愿望，在内心深处激起巨大的反响。因此，在对话过程中，双方的内心动作都是很丰富的，通过对话，双方又建立起新的关系，从而也构成情节的发展。有人将这样的对话称之为"动作的延伸"。其实，它本身就是动作。

"独白"，在戏剧创作中是一种重要的表现手段。但电影剧本中却很少运用"独白"。可是，"内心独白"——"画外音"，则是经常运用的。"画外音"，可能只是叙事的方式（解说词），也可能用来对事件发展和人物行为表现发表评论（另一种解说词）。在这两种情况下，它们都不是动作，最多只能看作是动作

的补充。电影剧作家在使用这种解说性的“画外音”时，应格外慎重。凡是能用画面中动作直观再现的内容，一般不宜用言语去解说；同时，动作本身已经可以展现出来的内涵，最好也不必再用言语去评说。然而，如果“画外音”的内涵是人物的“内心独白”，是把人物隐秘的心理活动外现的方式，那么，它也应该是属于动作的范畴。这样，“内心独白”的功能基本上同于舞台剧中的“独白”。在舞台剧中，“停顿”（静止动作）也是展现人物复杂思想感情的手段。人物在特定情境中激发起丰富的、强烈的感情的波涛，但表现这种心理状态的手段既不是“独白”，也不是明显的外部动作，只是“静止不动”。在“静止不动”时却包含着丰富的内心独白——无声的语言过程。电影艺术有充分的可能，用特写镜头将人物在停顿时的面部表情呈现出来，同时，用“画外音”将无声的语言过程外现出来，从而使观众能具体把握“内心独白”的具体内容。这种手段的效果，往往是其他手段所难于获得的。

对电影剧作家来说，熟悉这些手段的性能，并能自如地运用它们，乃是一项不应忽视的基本功。但是，对任何一种手段都不能滥用。滥用对话的倾向，曾经严重地存在。在今天，滥用“画外音”的倾向，在不少电影剧本和影片中，也具有普遍性。普遍性的滥用，可能会败坏某种手段的名声。然而，那并不是手段本身的过错。

前面，只是从电影动作与戏剧动作的共同本性这一角度，简括地提到了几种表现手段。如果说，电影剧本中包含着戏剧的成分，首先正是指这些环节。当然，电影动作与戏剧动作又各有其特殊性。戏剧动作是由演员在舞台上完成的，而电影动作则是演员在摄影机前完成的。这种差别，以及由此而来的两种艺术在时间和空间上的特性，使动作的表现方式又有很大差异性。对此，在其他题目中还可以讨论。

客观表现与主观表现

在谈到电影动作的时候，已经指出：戏剧动作与电影动作的共同本性，首先在于它的直观性。人物通过直观的动作，将非直观的心理内容再现出来，是戏剧创作塑造人物性格的基本方法，也是电影剧作家应该掌握的基本方法。一般地说，我们可以把这种方法称之为“客观表现方法”。掌握这种塑造性格的基本方法，当然是非常重要的基本功。

可是，尼可尔在谈到电影艺术的潜能时说过，它“有机会更深入地潜入人的意识。它利用主观表现的方法，能够从影片主人公的观点去展示生活。”他甚至认为，这正是电影比戏剧优越的地方，因为戏剧“没有什么可能潜入个人的精神世界的深处”。[①] 这里不准备详细讨论这种对比是否公正。有一点是明确的：电影艺术确实是有这种潜能。

电影艺术中的“主观表现方法”，也有其发展、演变的历史。这种方法究竟始于哪一年，对本文来说并不重要。巴拉兹曾经把德国影片《幻影》称之为“主观印象主义的典范作品”。这部影片把生活中的正常现象与人物的主观幻象、迷梦、幻想混杂在一起。后者是把人的回忆和想象具体化。例如，在呆立不动的主人公面前，街旁排列的房屋游动而过；楼梯畏缩地后退，又沉入了深渊；大厅的柱子象喝醉酒似地东摇西晃……（参见《电影美学》）巴拉兹把这类影片看作是“资产阶级艺术的一种堕落的迹象”。如果真的是这样，所谓“堕落的迹象”，并不在于这类表现手法本身，恐怕是在于手法所表现的内容。今天，这类表

① 见《电影艺术译丛》1963年第5辑。

现方法在国外电影界已经被广泛使用了。马尔丹在《电影语言》中认为："主观表现手法"，"其目的是使人物的思想活动在银幕上具体化"，它是"旨在表达人物内心活动的或多或少是象征主义的表现手段"。他根据大量影片的实践经验对这类手法进行分类，其中包括："画外音"——"内心独白"；在现实动作发展的进程中，为表现人物的主观心理而插入的镜头或段落；在画面中出现在人物思想里才存在的形象化元素；由于人物心理或感官的混乱而改变对象（人、物件、环境）的正常外貌，等等。用这类手法表现的心理内容，可能包括"回忆"、"梦境"、"想象"、"幻觉"等等方面。而近几年间拍摄的国产片中，这类表现手法也已不是什么新鲜事物了。然而，直到今天，人们对这类表现手法的看法，仍然存在着分歧。

马尔丹虽然完全肯定主观表现手法的价值，但却把它看作"或多或少是象征主义的表现手段"。同时，也有人把它看作是"表现主义的表现手段"。由于在"意识流"影片中往往大量使用这类表现手法，有人又将它归入"意识流"的范畴。诸如此类的看法，又会引出一个带根本性的问题：运用这类手法，是否会偏离现实主义的原则？如果我们的电影创作要坚持现实主义道路，是否应该借鉴这类表现手法？

区分不同的艺术流派，是一个相当复杂的课题。然而，无论如何，表现手法决不能作为区分流派的主要标准。例如，"意识流"作为文学与电影中一个具有普遍性的艺术现象，并不能以大量运用主观表现手法为根本特征。作为一个艺术派别，它来源于詹姆士的心理学概念，而且受到弗洛依德学说的深重影响。后者把非理性的潜意识看作人的生命力和意识活动的基础。这派作家强调反映人的意识中非理性的、无逻辑的"自由联想"的因素，大都以此为作品的基本内容。各种各样的主观表现方法，也多是为表现这种内容服务的。这就构成了它与现实主义文学和电

影的基本区别。现实主义电影也强调反映人的心理活动，也强调揭示各种人物复杂的心理动机。然而，对现实主义的电影剧作家说来，人的心理动机并不是非理性、无逻辑的，也不能从病理学的角度去解释人的行动。现实主义电影创作十分重视塑造各种典型人物，要求剧作家要有“人学”的修养；但是，他们的“人学观”是建立在社会学与心理学统一的基础之上：既重视各种人物的社会本质，又重视不同人物的心理特质。正因为如此，借鉴西方现代和当代电影中的各种主观表现手法，是完全必要的；但是，如果在借鉴它们的表现手法时，连同所表现的心理内容也一起照搬过来，甚至将弗洛依德的病理学原则作为电影创作的基础，那是不妥当的。问题不在于表现手法本身，更重要的还在于用它表现什么样的内容。问题不在于要不要借鉴，更重要的还在于如何借鉴。

在这里，有两个问题是借得注意的。

其一，根据我们的社会原则和美学原则，电影创作应该坚持现实主义的道路。然而，我们并不能将现实主义看作是永恒不变、没有发展的程式。在现代和当代电影艺术中，不同流派的相互影响，相互借鉴，是一个明显的趋势。现实主义电影创作也在发展，而且必须不断发展。至少，它应该随着时代的发展，不断丰富、增强自己的艺术表现力。对于任何一种派别来说，它的表现方法和表现手段都应该力求丰富，而且，有活力的剧作家总应该不断探索新的表现方法和表现手段，其中也包括从其他流派中借鉴一些有用的东西。尼可尔认为，人的内心世界“是专为电影的探索保留的一个王国”。如果这种说法是有道理的，我们仍然应该自问：电影剧作家对这个王国的探索是否已经令人满意了。劳逊曾经对电影的现状进行概括的分析：“电影也可以探索人的灵魂深处，但迄今为止，电影还很少巧妙和深刻地进行这种探索。”（《电影语言四讲》）很多电影艺术家未必同意劳逊的结

论。但我却认为，只就我国电影创作的现状来看，迄今为止，对人物内心世界的开掘缺少应有的深度，仍然是一个显著的缺陷。特别是，尽管在电影剧本和银幕上塑造了为数众多的当代人的形象，然而，总的说来，它们还远远不能反映出当代各种人物丰富的精神世界。也就是说，我们的电影“人学”还有待进一步深化。要在这方面有所突破，有所前进，至少需要有两个条件：首先，电影剧作家必须有深厚的“人学”修养，能够真正理解当代人的内心世界，真正成为一个称职的“人学”家。如果电影剧作家对生活的观察、对创作素材的积累，只限于收集故事，或者只限于了解一些矛盾现象，而没有“人学”的积累，没有对各种人物内心世界的深切体验，那么，创作中存在的上述缺陷，就难于有所突破。其次，剧作家要把“人学”的积累开发，化为剧本和银幕上的典型形象，还必须有丰富的表现方法和表现手段作为保证。没有这种保证，也就难于完成塑造典型人物的课题。

对现实主义电影剧作家说来，掌握电影动作的本性，娴熟各种动作成分的性能，并能熟练地运用，这是主要的基本功。对此，我们在上一篇短文中已经说明过了。如果我们将运用直观动作揭示人物非直观的心理内容，称之为“客观表现方法”；那么，现实主义电影创作，向来是以这种客观表现方法为主的。但是，我们在强调这类表现方法的同时，也不能否定各种主观表现方法的重大价值。在这方面，有些剧作家已经进行了探索，例如，《被爱情遗忘的角落》、《乡情》、《人到中年》、《牧马人》等等，都是如此。这些影片的实践经验证明，对主观表现方法的探索和借鉴，可以有效地丰富现实主义电影艺术的表现力，可以为我们的“人学”服务。对此，无需多讲。

其二，主观表现方法对开掘人物的内心世界是有效的。但是，它们也不是万能的。任何一种表现方法，都只能在有限的范

围内发挥它应有的作用。比如，前面谈到的那几类主观表现方法，虽然都有助于将剧作家对人物心理世界的开掘充分体现出来，但无论如何，剧作家却难于借助它弥补自己在“人学”上的肤浅。如果剧作家对人物的内心世界开掘不深，甚至把握不准，试图运用主观表现手法借以“藏拙”，其作用是有限的。在这种情况下，如果剧作家出于对这类表现方法的偏爱而过分追求，甚至会败坏它的名声，使观众感到厌烦，类似的例证很多，这里不想列举。再如，含蓄，是一切艺术固有的要求。电影艺术更注重含蓄。在揭示人的心理内容时，也应讲究含蓄。如果人物的心理内容可以借助直观动作传达出来，让观众通过自己的体验与联想领会这种内容，那么，剧作家由于对自己和对观众的不信任，一定要辅之以某种主观表现方法，往往会破坏原有的效果。有些剧本和影片在运用“画外音”——“内心独白”时常常有过直、过露的倾向，剧作家用“画外音”“说”出来的心理内容甚至还不如观众所能够体验到的丰富。这类辅加的东西，就未必可取。电影是重视觉的，如果“画面”（包括特写）本身能够表现出的内容，就不需要借助别的手段。这个原则也适用于“画外音”这种表现方法。再如，尽管主观表现方法是重要的，但剧作家却不应该忽视客观表现方法这个基本的东西。从某种意义上说，某些主观表现方法要取得良好的艺术效果，往往需要以客观表现方法为依托，这里想举两个例子。在《人到中年》中运用很多主观表现方法以塑造陆文婷的形象，其中有些是“回忆”、“幻想”段落的插入。在这类镜头段落中，最感动人的却是这类场面：陆文婷抱着生病的女儿回到家里，她刚刚将女儿放在床上，儿子急着上学，催妈妈开饭。陆文婷责备了儿子，他委屈得掉了眼泪。陆文婷为他擦掉眼泪，又给他钱和粮票。儿子买了烧饼回来，看见妈妈正伏案沉思，悄悄地将食物放在桌上，又悄悄地走了。陆文婷看到儿子留下的食物，百感交集……在这

里，陆文婷被儿子感动了，我们也为母子之间的关系及他们的心理内容深深感动了。正是由于这个插入的镜头段落是以有力的客观表现方法依托，它对揭示人物的心理内容是有效的。在同一影片中，有些主观表现手法却没有这种依托，人物的心理内容就显得空泛、飘浮。另外，在影片《牧马人》中，所谓“主观表现方法”主要是被用来塑造许灵均的形象。然而，在该片中，许灵均的形象却不象郭骗子、李秀芝那样生动感人。问题在于。在展现许灵均的“回忆”、“想象”等心理内容的段落中，恰恰缺少的是以深刻揭示其心理内容的直观动作。当然，从根本上说，剧作家对这一人物心理内容的洞察和把握还不够深刻、不够准确，因而，主观表现与客观表现都缺少坚实的基础。凡此，都可以说明，剧作家在运用主观表现方法时，应该搞清它的性能及其局限。

掌握电影动作的本性，在这个基础上，正确地运用各种主观表现方法，使它能够为我们现实主义的“人学”服务，这是剧作家应该继续探索的一个重要课题。

反映社会矛盾与“戏剧性冲突”

如果要问：电影中是否需要“戏剧冲突”？人们的回答可能是截然不同的。建国以后，电影理论家和评论家们一般都特别重视“戏剧冲突”，电影剧作家也往往把它作为剧本构思的中心点。近几年来，有人却对这种理论观点和创作现象发生了怀疑，甚至对上述问题作出否定的回答。提出这种观点可能有两个根据：一是国外现代电影某些新的电影观念和实践经验；二是国内电影创作实践中的某些教训。例如，由于片面强调“戏剧冲突”，导致创作中的雷同化和缺少电影的特性。我觉得，对于从

事电影创作的同志说来，这是一个值得认真思考的问题。因为，它不仅直接影响到个人的创作实践，从某种意义上说，也关系到电影创作的发展方向。

要对上述问题作出科学的回答，首先应该搞清楚，究竟什么是“戏剧冲突”？

霍华德·劳逊在《戏剧与电影的创作理论与技巧》中指出：“电影故事的基本因素也是冲突。”而且，他在讨论电影中的“冲突”时特别说明：“由于我们在讨论戏剧时已经比较详尽地谈过冲突律，并且前面所谈的一般说来也适用于电影剧本的结构，因此这里就不需要再详谈冲突律。”他的意思是：“戏剧冲突”的一般规律基本适用于电影创作。在今天，对这种观点仍然是有人赞成，有人反对。不过，我们最好先不要抽象地评论是非，还是先从与此有关的实践性的问题谈起。

劳逊在谈到戏剧创作中的“冲突律”时说：“由于戏剧是处理社会关系的，一次戏剧性冲突必须是一次社会性冲突。”如果说，这是关系到“冲突律”的根本性问题，它是否也适用于电影创作？

在我们国家，大部分从事电影创作的同志都会同意这样的说法：电影也是处理社会关系的。电影创作处理的是“人学”。按照历史唯物主义的观点，“人的本质并不是单个人所固有的抽象物。在其现实性上，它是一切社会关系的总和。”马克思的这两句名言，其内容是十分丰富的。其中，也包含这样的意思：任何人都生活在特定的社会关系之中，也可以说是“各种关系的产物”。正因为如此，电影剧作家要写人，要表现个人的生活遭遇和命运，表现他（或她）的内心世界，都不能与人所处的特定的社会关系割裂开来。电影创作应该塑造各种各样的典型性格。正像戏剧理论家泼拉斯所说：“突出性格的唯一方法是：把人物投入一定的关系中去。”这里所说的“关系”，当然是指具体作

品中有定性的人物关系；从本质上说，作品中的“人物关系”，也正是各种社会关系定性化、具体化的结果。关于“人物关系”与性格塑造的关系，涉及到“情境”的问题，这里暂且不去讨论，如果我们同意“电影也是处理社会关系的”这种说法，那么，各种各样的“社会关系”也必然包含着社会矛盾。在电影创作中，就不应该回避这些社会矛盾。这本来是一个常识性的问题。今天所以重提这个问题，是有具体针对性的。在西方现代电影创作中，曾经发现一种普遍性的倾向：强调表现剧作家个人的主观意念，把影片中的主人公看作是与现实社会失去联系的孤立的个体，把人物从现实的社会关系中抽出来，孤立地开掘所谓“内心隐秘”及各种潜意识活动……在这类剧作和影片中，各种社会关系及其中包含的社会矛盾都被抽掉了。如果我们把“再现典型环境中的典型人物”作为现实主义电影创作的原则之一，上面提到的这类影片，既不能再现典型环境，也不能塑造真正的典型人物，更不可能实现两者的统一。

既然承认“电影也是处理社会关系的”，合乎逻辑的结论是：“一次戏剧性冲突必须是一次社会性冲突”这条定义也应该用于电影。在这里，问题却变得复杂得多了。从原则上说，电影应该反映社会矛盾——社会性冲突，这是不能否定的。但是，如果把这个从原则上说是正确的结论绝对化，就会导致创作理论上的混乱和创作实践中的错误倾向。实际上，我国戏剧界一向同意劳逊的这条定义，在某个时期，甚至将它绝对化，从而引出了一条公式：戏剧冲突＝社会性冲突＝社会矛盾。在理论上，这条公式表现为一种约定俗成的说法：“戏剧冲突”就是两个阶级、两条路线、两种世界观、两种伦理观和道德观、两种恋爱观以及两种观点主张的斗争。在创作实践中，这条公式的影响是：剧作家的创作是从社会矛盾的观念出发，把某种社会矛盾直接构成戏剧冲突，再用相应的人物去说明冲突。比如，剧作家如果要反映当

前工厂、企业的生活，发现到（从别人介绍的材料中，从报纸上）当前普遍性的矛盾是坚持进行体制改革与反对进行改革的矛盾，并在生活材料中寻找这类矛盾的种种表现。于是，就把这种社会矛盾确立为戏剧冲突，根据冲突的需要，再进一步安排“对立面”人物，某个人物作为坚持体制改革的代表，他应该有什么样的思想主张和行为表现；另一个人物作为他的对立面——反对进行改革的代表，他又应该有什么样的思想主张和行为表现……根据这条路子造就出来的剧本，在反映社会矛盾方面是鲜明的、直接的，但却往往把人物变成社会矛盾的图解物，其结果是雷同化和概念化。一般说来，这样的剧本往往既没有真正的思想深度，也缺乏艺术的感染力。当然，它们在一定时期内可能起到宣传的作用，但并不会有长久的艺术生命力。我在讨论戏剧创作的文章中，曾经分析过这种倾向，有人认为我是在否定戏剧应该反映现实生活中的社会矛盾这一原则。我仍然认为：强调戏剧创作应该反映现实生活中的各种社会矛盾，是一回事；把戏剧冲突与社会矛盾等同起来，则是另一回事。前者是一条创作原则，后者则是剧作家的创作途径和创作方法。应该说，把近几年来反映现实生活的话剧创作与电影创作相对比，虽然两者对这种倾向都有所克服，但就总体来说，电影创作的情况要更好一些。近几年来出现的不少好影片，正是由于克服了这种倾向，才显示出更大的艺术活力。有些电影理论家对“电影需要戏剧冲突”这一观念提出怀疑，可能是根据创作实践中曾经存在过的这种倾向。如果真的是这样，他们的怀疑是有道理的。但我认为，如果真的是这样理解戏剧冲突的内涵，戏剧创作是否需要“戏剧冲突”，也就值得怀疑了。然而，这样理解“戏剧冲突”，本身就是不科学的。劳逊本人在解释“冲突律”时，虽然强调社会性冲突，但他并没有忽视这样一条艺术规律：“必须将冲突人物化。”在强调反映社会矛盾的同时，重视这条规律，对戏剧创作和电影创

作来说，都是极为重要的。我想补充说明的是：要把这句话作为一条艺术规律，就必须对“人物化”的说法作出合乎艺术规律的解释。就这句话本身来说，还需要划清一个界限：剧作家从社会矛盾的观念出发，用人物去表现某种社会矛盾的观念，也可以说是将社会矛盾（冲突）“人物化”；这种“化”法是图解式的。正确的含义应该是：剧作家在认识生活和反映生活时，都应该从人物出发，就像很多同志常说的，“眼睛紧紧盯住人物”，剧作家艺术构思的中心应该是人物的性格以及人物之间的性格关系，通过性格关系揭示社会关系的本质，通过性格冲突揭示社会矛盾的本质。说到底，人是戏剧的主人公。也应该是电影的主人公。对“人物化”提出以上界限，决不仅仅是概念上的争论，它直接关系到一系列实践问题。

首先，我们评价一部电影剧作的价值，既要凭借一定的社会原则，也不能忽视审美的原则，应该是社会原则与审美原则这两者的统一。从反映社会矛盾的角度来说，依据社会原则评价剧本，当然要考虑到戏剧冲突的内容是否是有现实意义、社会意义，当然要考虑到它能够产生什么样的社会效果。这是重要原则，但却不是唯一的原则。剧作家把它当作唯一的原则，则会忽视创作中的审美追求，导致概念化的倾向。评论家把它作为评价剧本的唯一原则，则会丢弃审美的原则，肯定甚至提倡概念化的倾向。从审美的原则来说，则要求剧作家反映社会矛盾时，要使戏剧冲突具有较高的艺术感染力和艺术说服力。从某种意义上说，艺术的感染力主要取决于人物形象的塑造。剧作家塑造出生动的、活生生的人物形象，它对观众有巨大的感染力，观众才可能去感受（不只是理性的判断）冲突本身包含的社会历史内容及其社会意义。托尔斯泰把艺术感染力的强弱，作为评价文学作品的唯一尺度，是不够全面的。因为我们不能丢弃评价作品成败得失的社会原则。但是，无论如何，现实主义的电影创作，应该

把艺术感染力作为重要的标准。艺术的说服力，也并非是与艺术感染力无关的东西。剧作家试图通过理性的议论说服观众接受戏剧冲突的社会意义，其效果是有限的。观众只有将感情倾注于剧中人物，才会感受到与人物息息相关的冲突的严重性，才会感受到其中包含的社会意义。《被爱情遗忘的角落》所反映的社会矛盾是深刻的，它完全经受得住社会原则的剖析；但是，剧作的成功之处并不在于“直接”表现这种社会矛盾并对它的社会意义进行理性议论，而恰恰是通过母女两代人的生活命运感染了我们，让我们在感情激荡的同时获得“社会意义”的启示。《泉水叮咚》反映的是“幼儿教育”这样一个社会问题，其中也包含着各种社会矛盾。同样，剧作家所着力的也是审美的追求。剧本通过一个个生动的人物，通过孩子与父母、与陶奶奶之间的性格关系，将审美原则与社会原则统一起来，通过艺术感染力把矛盾所包含的社会意义传达给观众。正因为如此，它们都获得了成功。有些剧本，尽管所反映的社会矛盾本身是重大的，也确实具有现实意义和普遍意义，但是，由于剧作家把人物作为某种社会矛盾的图解物，它们本身是概念化的。这样的剧作，尽管在展开冲突的场面中，“对立面”人物一再进行激烈的论争，使“冲突”发展到不可调和的程度，但观众却往往既不动情也不接受“冲突”的严重性。观众对这些戏剧演出和影片反映冷淡，不能不说是对剧作家丢弃审美原则的惩罚。

其二，各种各样的社会矛盾只是“戏剧冲突”的内容，但剧作家根据社会原则与审美原则统一的要求，应该将各种各样的社会矛盾典型化为生动的“性格冲突”。说到底，戏剧和电影在反映社会矛盾方面有一个共同规律，它们都应该通过“性格冲突”艺术地体现“社会性冲突”。所谓“性格冲突”，指的是由具有丰富个性的人物构成的矛盾关系及其发展进程。有人说，电影创作不应该像戏剧创作那样，让“对立面”人物反复进行不

同观点主张的论争。这种看法是正确的。然而，这样的论争，本来就不是真正的“戏剧冲突”。如果“论争”作为“性格冲突”的内容，它也只能是构成戏剧冲突的一种方式。“性格冲突”的表现是多种多样的。比如，它可以表现为不同人物之间矛盾关系的发展过程。在这种情况下，它也决不仅仅是不同观点的正面论争以及双方行为的正面对抗。在《警察局长的自白》中警察局长蓬纳维亚与黑手党领袖罗蒙诺之间的冲突，是构成影片的主体内容。但是，在影片中，他们之间的较量是不多的，在大部分场面中，是在非正面交锋的情况下，双方的行动平行交错发展，从而显示出不可调和的“明争暗斗”。电影与戏剧相比，有更优越的条件用这种方式展开性格冲突，这是不言而喻的。“性格冲突”的另一种方式是人物的“内心冲突”。所谓“内心冲突”，指的是人物性格内部某些对立因素的矛盾和斗争，因而也可以说是“性格内部的冲突”。在《被爱情遗忘的角落》中，荒妹、存妮、菱花之间的“外部冲突”是存在的，但构成戏剧性冲突的重心，正是这些人物“性格内部的冲突”。这种冲突不仅对塑造人物形象起着重大作用，而且，由于剧作家能够正确处理人的内心世界与现实环境的关系，就能够通过这个独特的侧面反映出深刻的社会矛盾，揭示重大的社会问题。当然，处理人物的内心冲突只是揭示内心世界的众多途径之一，但毕竟是重要的途径。电影创作在揭示这个领域、处理内心冲突方面，具有较之戏剧更丰富的表现方式和表现手段。电影剧作家应该充分利用自己的优势。除此以外，电影艺术在表现人与环境的冲突方面，也是得天独厚的，有人说，像《鸽子号》、《黑驹》这类影片中，并没有戏剧冲突，其实，前者着重表现的是人与自然环境的冲突，后者则是表现孩子和一匹马在自然环境中构成的关系，也包含着人与环境的冲突，而且，主人公与黑驹的关系毕竟是在“社会关系”中形成的。最后，他们又一起回到了人与人的现实关系中来。但

是，无论如何，在电影中，确实可以把人与环境（自然环境与社会环境）的冲突作为戏剧冲突的一种方式。或者着重表现人征服自然环境的斗争历程，或者通过主人公的生活命运间接地表现某种社会矛盾，揭示社会问题。前者如《鸽子号》，后者如《人到中年》。在《人到中年》中，并没有着重从正面表现关于如何对待中年知识分子问题这类社会矛盾，而是把内容的重心放在主人公的工作、生活、家庭关系方面。可是，我们同样可以从主人公的生活命运中感受到社会矛盾和社会问题。值得提出的是，在这类影片中，塑造人物形象（性格）的得失更是直接关系到剧作的成败。因为，在人与环境这类“戏剧性冲突”的特殊方式中，更需要借助性格的魅力获得审美价值。

其三，真正的“戏剧冲突”都应该是独特的、具有个性的。把戏剧冲突与社会矛盾等同起来，从社会矛盾的观念出发去构思戏剧冲突，往往是“戏剧冲突”一般化、雷同化的根据。从人物性格出发去构思冲突，把社会矛盾典型化为性格冲突，恰恰可以使戏剧冲突成为真正的“这一个”。从社会矛盾的观念这个角度来说，各个生活领域的矛盾都具有共同性。但是，共同性、普遍性的社会矛盾，在个别人物之间却会有不同的内容与不同的表现形式，从而使这种矛盾呈现出现实的丰富多样性。剧作家的才华在于：善于通过观察，研究个别的人物关系，从独特的角度以独特的方式反映出具有着普遍意义的社会矛盾。正因为如此，剧作家在观察、研究现实生活中的诸种社会矛盾时，既要借助较高的思想水平对社会生活进行理性的思考，又需要凭借艺术的敏感从现实生活中获得形象的发现——性格和性格关系的发现。这两种才能兼有并用，才不会在反映社会矛盾方面与别人“撞车”，才有可能避免戏剧冲突的一般化与雷同化。人们可以看到，在这方面的雷同化倾向，在电影创作实践中确实存在着。这也是有些剧作家经常为之苦恼的问题。我觉得，解除这种苦恼的药方，正

是寄寓在“人学”的奥秘之中。

在电影创作中，构思和处理戏剧性冲突，它本身并不是孤立的课题，而是创作中众多环节之一。与这个课题直接相关的，乃是关于“情境”的构思与处理。只有讨论了这个环节，才有可能将与戏剧性冲突有关的具体问题深入下去。

情境的构思与处理

任何一位电影剧作家写剧本之前，都需要掌握足够的生活素材，各种人物及其相互关系，比较完整的故事或一些分散的事件，等等。生活素材是未来作品的基础，但是，并不是任何素材都能写成好的电影剧本。电影剧作家在创作过程中经受的考验之一，就是能不能敏锐地鉴别自己掌握的素材有没有写成好剧本的可能性，艺术家的这种敏感包含着多种因素。黑格尔在谈到艺术家的工作时说：“艺术的最重要的一方面从来就是寻找引人入胜的情境，就是寻找可以显现心灵方面的深刻而重要的旨趣和真正意蕴的那种情境。”“发现情境是一项重要工作，对于艺术家往往也是一种难事。”他把这项工作看作是所有艺术样式共同的要求。苏联当代电影理论家弗雷里赫也指出：“艺术家的天才就在于识别包含有戏剧与情节可能性的情境。”写过几部电影剧本的作者，都会体会到这些主张的正确性。事实上，剧作家的构思可能着力于性格的塑造，也可能偏重于情节的编排，然而，他们都不可避免地要解决好构思与处理情境这个关系到剧作成败的重要课题。

我在拙作《论戏剧性》中，对有关戏剧情境的一些常识问题曾作过简括说明。概括地说，舞台剧本中的情境是由三种因素构成的：人物生活的具体时空环境；具体的情况——事件；具体

的人物关系。电影剧本中的情境，一般也包含着这些因素。剧作家构思和处理戏剧情境时，解决的主要课题则是：（1）明确人物之间的具体关系；（2）选择必要的事件；（3）处理事件与人物关系两者的相互作用。在电影创作实践中，剧作家构思和处理情境的重心往往是不同的：有人重视人物关系，有人则更重视事件的作用。情境构成的重心不同，对剧本中的冲突、情节直到性格塑造，都将有很大影响。

电影剧本中性格塑造的成败，首先取决于剧作家是否真正熟悉自己的人物。易卜生在谈到自己的创作经验时说："我总得把人物性格在心里琢磨透了，才能动笔。""我熟悉他们。像有过长期的密切的交往——他们是我的知心朋友。""我掌握了人物性格的各个方面。"剧作家如果做到了这一步，对剧中人物的性格塑造就提供了良好的基础。但这还不等于性格塑造的完成。我曾接触过一些刚学写剧本的同志，他们在谈到未来剧本的蓝图时，往往可以把对几个人物性格的构思讲得十分详细；但是，剧本写成之后，人物形象却是模糊的，就连自己原来的构思也未能体现出来。究其原因，往往涉及到如下两个问题：

其一，应该怎样检验是否熟悉自己的人物？如果作者仅只能够对人物"性格的各个方面"进行分析，尽管分析是周密的、详细的，也未必就能保证写好。所谓"性格塑造"，要求作者不应只停留在对人物性格的全面分析，而要落实到通过直观动作揭示其独特的心理内容。因此，剧作者要保证性格塑造的成功，对人物熟悉就应该到这样的程度：你随意设想一个情境，都能够准确地把握人物在这样的情境中具体的心理内容和独特的言行表现。有人说，剧作者要使人物在银幕上活起来，首先得让他在自己心里活起来。所谓"活起来"，指的正是具体人物在具体情境中内在和外在的活动。

其二，剧作家要把头脑中酝酿成熟的人物变成剧本中有血有

肉的典型形象，必须为性格展现提供有力的客观条件——特定的情境。尽管剧作家在酝酿人物的过程中，可能假想出各种各样的情境；但是，“假想”毕竟还不是现实。随着人物酝酿的成熟，对“情境”的构思才会逐步明确下来，从而构成剧本中具体的情境。因此，对情境的选择与确立，影响着性格能否得到充分的展现。

上述两点，对性格塑造来说，仍然只是一般性的原则。而本文开头提到的构思和处理情境的三个主要课题，以及剧作家构思处理情境的重心，则对性格塑造起着更具体的作用。

事件和人物关系，是电影剧本中构成情境的两个重要因素。从塑造人物性格的角度来说，事件对个别人物的影响是很重要的。但是，对人物影响最深重、最有活力的因素，却是人物之间的关系及相互交往。泼拉斯指出：“突出性格的唯一方法是：把人物投入到一定的关系中去。仅仅是性格，等于没有性格，只是随意堆砌而已。”这句话对剧作家具有实践意义。在电影剧作中，事件对人物的影响往往表现在两个方面：其一，它是人物动作的直接触发力和推动力；其二，它是有定性的人物关系形成发展的条件。从这两方面来说，事件的作用都是不容忽视的，但后一种作用尤其值得剧作家重视，在运用事件时把它与人物关系紧密联系起来。在剧本中，有时，事件的作用表现为把众多人物组织在一起，构成有定性的人物关系。比如，美国影片《魂断蓝桥》的中心内容是罗伊和玛拉之间的关系及其发展过程。在影片中，这两个人物本来素不相识，突然发生了一个事件（空袭警报），这个事件把他们“组织”在一起，形成了特定的关系。两个人的性格推动着相互关系的发展，在关系的发展过程中，又使他们的性格充分展现出来。而有时，剧本中事件的作用又表现为使已经形成的人物关系具体化、复杂化和定向化。例如，在国产片《乌鸦与麻雀》中，几家人同住在一栋小楼里，他们频繁

交往，早已形成了某种关系；但是，严格地说，这种关系还是散漫的，还不够具体。侯义伯为了典卖房子，催促所有住户限期搬家。这个突发事件把剧中人物的命运联在一起，其他住户与侯义伯之间构成了具体的矛盾关系，其他住户之间的关系也显得具体化和复杂化了。这就构成了影片中人物关系的体系——总的情境。众多人物的性格正是在这个关系体系中得到充分展现。在意大利影片《警察局长的自白》中，警察局长蓬纳维亚与黑手党领袖罗蒙诺之间的复杂关系早已形成了。利普马原是罗蒙诺的同伙，由于罗蒙诺玷污、霸占了他的妹妹，两个人结下了深仇。罗蒙诺凭借自己的权势把利普马关进了疯人院。蓬纳维亚把利普马从疯人院里放出来，正是从已经形成的人物关系中引出的一个事件，它又促使已经形成的人物关系复杂化、尖锐化。主人公的性格也恰恰是在这种复杂的关系中一步一步展现出来的。总之，在不同的影片中，事件与人物关系的相互作用有不同的表现；这里并没有一成不变的公式。但是，它们都在不同程度上说明了一个共同的原则：精心构思的人物关系，往往会在展现性格方面显示出巨大的艺术活力。

在上一个专题中，已经谈到了有关戏剧冲突的一些问题，说明了戏剧冲突的构思和处理直接关系到剧本中的性格塑造。构成戏剧冲突的基础，乃是人物之间的矛盾关系——性格的矛盾。可是，人物之间的矛盾也可能继续潜伏下去，在很长时间内并不爆发为冲突。要使矛盾爆发为冲突，需要一定的条件。这是实际生活中矛盾发展的规律，也是戏剧和电影中处理戏剧冲突的规律。根据这条规律，电影剧作家的任务是；其一，精心构思人物之间的矛盾关系，为冲突的爆发和发展提供坚实的基础；其二，提供一个“戏剧性的条件”，使潜在的矛盾很快就爆发为冲突。这种“戏剧条件”指的就是事件。总括地说，情境乃是戏剧冲突爆发和发展的基础（关系）和条件（事件）。两者同时俱备，才有可

能使冲突成为现实。在剧作家构思和处理戏剧冲突的过程中，人物关系和事件是相互制约、相互作用的。如果只是解决了人物关系（矛盾关系）构成的课题，却不善于提供戏剧性的条件，就不可能真正处理好冲突。但是，从创作实践中存在的问题来看，处理戏剧冲突的弱点，往往表现在“基础”（关系）的薄弱。比如，有些电影剧本中，戏剧冲突的爆发和发展显得勉强、虚假，原因往往在于：人物之间的矛盾关系不足以爆发为激烈的冲突，只有借助于一个个意外的事件，或者让人物采取不合情理不符合性格的行动。这样，尽管冲突一再爆发（仅就爆发的那个局部来看，似乎也是激烈的），但却失去了真实性。再如，有些剧本的冲突虽然相当激烈，但冲突的发展却是直线的、单调的。其原因也往往在于人物关系的简单化，诸如把人物之间的性格矛盾净化为单纯的是非矛盾，等等。又如戏剧冲突中雷同化的倾向，仅就情境的角度来说，其原因往往并不在于戏剧性条件（事件）的雷同，主要还在于构成戏剧冲突的基础——矛盾关系，缺少应有的独特性。如果“基础”是一般化的，剧作者只是在处理戏剧性条件方面下功夫，企图从这里找到避免雷同化的出路，往往会力不从心。真正的戏剧性冲突，应该是有艺术的真实性和丰富多彩性，才能使剧本和影片具有真正的艺术感染力和艺术说服力，才能比较深刻地反映现实生活的某些本质方面。因此，剧作家要实现这一要求，在事件的处理方面下功夫，固然是必要的；但更重要的则是对人物之间矛盾关系（性格的矛盾）的构思与处理。

近几年，电影界有一种说法：强调戏剧冲突的主张已经过时了，当代电影创作中已经形成了“非冲突化”的趋向。这里，我不想涉及当代某些电影流派的理论与实践，仅就现实主义电影创作来说，“非冲突化”的理论与实践是存在的；但是，从实质上看，与其说它是从根本上否定了冲突，倒不如说是提倡通过多

种途径反映生活矛盾，以求得电影艺术与丰富多彩的现实生活相适应，而且，要在理论与实践中有效地解决这个课题，仍然要从理解和处理情境入手。

在60年代以后，苏联电影界出现了用“抵触”代替“冲突”的主张，这种主张有一定的实践根据。别洛娃在《现代影片中的抵触》一文中指出：“抵触”和“冲突”可以看作是矛盾的两种不同的表现形式。我不想对这两个概念进行语义上的考据，也不想从哲学的角度解释它们的含义。值得注意的是，别洛娃根据电影艺术的实践提出如下的看法：“有人把抵触归之于情境，而把冲突归之于处理情境的方法。我倾向于这样的解释。”她在分析例证性的影片时又指出：“有的显然是以冲突的手法处理抵触，也有用‘和平的方法’处理情境并结束情节的。在另外一些场合，冲突不是与某一抵触联系着，而是和许多抵触联系在一起，或者冲突是悄悄地，深藏不露地进行的。”我认为，针对把“戏剧冲突”简单化、绝对化的理论，针对反映生活矛盾的单一化、表面化的创作缺陷，她提出的这些看法，至少提醒我们注意以下两个问题，它们都与构思和处理情境有直接的关系：

其一，如果我们把“抵触”与“冲突”看作是矛盾的两种不同表现形式，那么影片的情境中处理矛盾关系的方式就可以是不同的，既可以构成冲突，也可以是“抵触”。有些影片中，人物之间的矛盾关系虽已形成，但或者由于客观情况的制约，或者由于矛盾中人物的性格所决定，它们并没有发展为冲突的行动，而是“用和平的方式”处理矛盾关系。这样，冲突并没有构成，但双方的“抵触”却是存在的。苏联影片《秋天的马拉松》是一个明显的例证。影片的主人公是一位翻译家，他有自己的工作计划，终日为此而忙碌。但是，他周围的各种人物不断对他提出种种庸俗的、毫无价值的要求，要满足别人的要求就得丢掉自己有意义的工作。如果他对这些人物采取果断的否定性行动，就会

爆发为冲突。然而，特殊的性格使他不善于对别人说一个“不”字，因此，就只能是为满足那些毫无价值的要求终日四处奔跑，到头来却一事无成。在他与其他人物的交往中，矛盾并没有爆发为冲突，在大部分场面中，矛盾的表现形式乃是心理的“抵触”。在瑞典影片《野草莓》、法国影片《老姑娘》中，也可以找到用这种方式处理矛盾关系的例证。在国产片《城南旧事》里，林英子与小偷在菜园中相遇的场面，也是用的“和平方式”处理矛盾关系。林英子到这里来寻找同伴丢失的皮球，却与小偷不期而遇。一个藏匿偷物的人忽然被人撞见，他们之间的矛盾是尖锐的，但是，由于特殊的情况和两个人特殊的性格，使双方采取了“和平的方式”。在这里，冲突并没有爆发，但双方在相互交往中心理的“抵触”却是复杂微妙的。如果要讲戏剧性的话，它表面虽然不那么激烈，但却具有内在的戏剧性。强调这样处理情境的合理性，不仅有助于真实地反映丰富多彩的现实生活，而且有利于为塑造性格打开路子。顺便说一句，用这种方式处理情境（矛盾关系），电影比戏剧有着更大的优越性。

其二，别洛娃还提出这样的看法：“这就是六十年代银幕上的主要倾向——不是局限于一个主要抵触和唯一的、主导的冲突去表现生活的复杂性，而是把同等重要意义的许多现象与问题综合成一个总体去表现生活的复杂性。”这种反映生活的特殊方式，是否已经成为现代影片中的“主要倾向”，当然还可以讨论。但是，不管怎么说，这种倾向确实存在着。突破“一个主要的抵触”和“唯一的、主导的冲突”，不仅在创作实践中是可能的，而且，它有现实生活和创作实践的双重根据。围绕唯一的，主导的“抵触”和“冲突”集中地展开影片的情节，是把生活现象典型化的途径之一，但却不是唯一的途径。如果把它作为唯一仅有的途径，要求剧作家把任何生活素材都纳入这种途径，甚至把它作为不可改变的公式，并不利于电影艺术的发展。

要突破这种传统的方式，首先要解决情境的构思与处理。构成戏剧情境的，可能只有一组主要的人物关系，并为它提供戏剧性的条件，以构成情节的主线；也可能在情境中包含着众多分散的人物关系，分别为他们提供不同的条件，构成多条线索并行交错情节发展方式。处理“抵触”、“冲突”的不同方式，往往来源于情境的不同的构成方式。

在戏剧和电影创作中，情境与情节的关系最为紧密，情境是剧本情节的基础。离开情境孤立地解决编排情节的问题，特别是离开事件与人物关系的相互作用去讨论处理情节的原则，既不利于性格的塑造，也很难使情节本身具有真正的生动性和丰富性。

电影情节中的因果律

在50、60年代，我国评论界曾经把“好故事”作为肯定电影剧本的标准之一。然而，在当时，很多人都把“故事”和“情节”看作是同义语。尼古拉耶夫（苏）也说过：“有个时期，‘情节’和‘故事’在电影学的术语中是没有区别的，人们经常把它们作为同义语来使用。”事实证明，对这两个概念的内涵不加区分，往往导致创作实践中出现很多问题。

林格伦在《论电影艺术》中引述小说家福斯特的一段话：“我们已经把故事解释为：叙述若干按时间的先后排列起来的事件。一段情节也是对若干事件的叙述，但这里强调的是因果关系。”这段话不仅说明了两个概念的区别，而且对创作实践提出了一个具体问题：所谓“故事”，只不过是电影剧作家的素材，而“情节”已经是电影剧本的创作；剧作家把故事（素材）变成剧本的情节，必须经过自己的艺术构思和艺术处理。剧作家艺术构思的重要课题，也就是在散漫的素材（事件及其外部组合）

中发掘“因果律”。对素材中“因果律”的发掘，不仅将决定电影剧本的思想价值，也会决定它的艺术价值——情节是否具有真正的统一性。

故事，可能是一个完整事件的过程，也可能包含着众多事件及其自然联系（时间顺序）。两者都可能成为一部电影剧本的素材，电影剧作家对它们加工改造的途径也是广阔的。电影情节的构成并没有一成不变的公式。“一人一事”或“一人多事”式的情节；“几条副线围绕一条主线交错发展”式的情节；“几条线并行”式的情节；“链条”式的情节……等等，都可以构成一部好的剧本。我不准备详细讨论各种情节构成方式的优劣。这里只想指出：既然电影剧作家把“故事”加工成情节的重要课题，是开掘“因果律”，那么，剧作家对“因果律”的开掘，中心环节又在哪里？

作为剧本素材的事件，可能是各种自然事件，如一次地震、一场洪水、一场暴风雨，等等。造成这类自然事件的“因”，可能是地球内部的变化、自然植被受到破坏以及自然气候条件等等因素，它们造成的“果”，当然也包括人们的生命财产遭到损失。但是，一般地说，开掘这类“因果律”，并不是艺术家的任务。当然，根据这方面的“因果律”，完全可以拍摄成一部科教片和一般的纪录片，但却很难创作出有审美价值的故事影片。艺术的对象是人，人的生活命运，人与人之间的关系。即使要反映上述那些自然事件，一般也是把它们作为背景，作为情境中的一种因素，集中表现在这种背景下人的生活命运，人与人之间关系的变化。当然，作为电影剧本素材的事件，更多的则是各种社会事件，它们本身就是由人的行动构成的，是人与人之间关系的产物。开掘这类事件的“因果律”，更应该集中在人的身上。正是因为如此，我想引述别林斯基对加工素材的中心环节的主张，它对我们的电影剧作家仍然有着指导意义。他的看法是：

> 如果在长篇小说或中篇小说里，没有形象和人物，没有性格，没有任何典型的东西，那么，不管里面叙述的一切，怎样忠实而精确地从自然中摹写下来，读者还是找不到任何自然性，看不出任何忠实地察觉，并巧妙地把握住的东西。他会觉得人物涂成了模糊的一片；叙述的是许多不可理解的事件底混乱纠结。破坏了艺术法则，是不可能不受到惩罚的。若要忠实地摹写自然，仅仅能写，仅仅驾驭抄写员和文书底技术，还是不够的，必须能通过现象，把现实底现象表达出来，赋予它们新的生命。一件具有罗曼蒂克趣味的审判案件的翔实的记载，并不是一部小说，都只能供作小说底素材，就是说，供给诗人一个写小说的机缘罢了。可是为了这，他必须借思想之力洞察案件底内部本质，猜透促使人物这样行动的那秘密的灵魂冲动，把握形成这些事变底核心的那案件的要点，赋予这些事变以统一的，完全的，整个的，锁闭在自身里面的意义，而这一点，只有诗人才能够办到。

别林斯基所强调的是：作家的任务并不仅仅在于翔实地记载某种事件的过程，事件的过程本身即使是有趣的，也只能是作品的素材；作家必然凭借自己的思想洞察力和艺术的想象力，发掘事件的“内部本质”和“自身的意义”，而它的“本质”和“意义”主要体现在事件参与者的“秘密的灵魂冲动”。在这里，人物的“秘密灵魂冲动”和“事件”之间存在着因果性的链条：事件激起人物的“灵魂冲动”，人物的“灵魂冲动”又将导致某种行动——新的事件……这是作家把素材变成情节的艺术构思的中心课题，也正是作家的思想洞察力和艺术想象力可以充分发挥

作用的地方。德国戏剧理论家弗莱塔克在讨论戏剧情节时说："戏剧艺术的任务并非表现一种激情本身，而是表现一种导致行动的激情，戏剧艺术的任务并非表现一个事件本身，而是表现事件对人们心灵的影响。表达激烈的内心感情活动是抒情诗的事情，而描绘动人的事件则是叙事诗的任务。"也正是因为如此，戏剧作家比小说家应该更重视"灵魂冲动"与"事件"之间的因果性链条。电影剧作家的工作与舞台剧作家的工作相比较，有着很多特殊的课题。但是，他们在构思和处理剧本的情节时，也应该重视这个因果性链条。根据我的印象，近几年出现的一些较好的影片，如《被爱情遗忘的角落》、《乡情》、《人到中年》、《大桥下面》和《乡音》等等，尽管在结构方式上各有特点，但是它们在处理情节中的因果性链条方面，都是比较成功的。

重视情节中的因果性链条，在理论和实践中至少涉及到如下一些问题：

第一，情境是情节的基础

在上一篇短文中，我对情境在电影剧本中的重要性，已经说过了。根据我的理解，电影剧作家在把生活素材加工，改造成情节的过程中，一个重要课题是寻找、构成情境，为情节提供好的基础。弗雷里赫在讨论电影剧作问题时，对剧作家有一个很好的劝告："检验一个故事有没有写成剧本的价值，要看故事中是否包含着戏剧性的情境。"他甚至认为："艺术家的天才，就在于能够识别包含有戏剧情节可能性的情境。"如果故事（素材）中本来就"包含有戏剧情节可能性的情境"，剧作家要解决的课题似乎就是"识别"——发现。可是，剧作家面对的素材可能是散漫的，不具有"完整性"，在这种情况下，他就需要对这素材进行集中、加工、虚构，以构成"戏剧性的情境"，为情节提供必要的基础。从电影剧本情节的总体来说，情境恰恰是那个因果性链条中的第一环。情境中的事件和关系并不是相互独立，彼此

不发生联系的，它们往往在相互影响中显示出艺术的活力。事件作为一种推动力，它有时可以将互不相识的陌生人“撮合”在一起，构成特定的关系，有时则可以促使本来已经构成的关系发展变化。如果说，影片中的情节是由人物行动的进程构成的。情节所包含的事件和关系，正是行动的外因。处在特定关系中的人物，由于某种事件的推动、刺激，产生“秘密的灵魂冲动”，构成特有的心理动机，它们就成为行动的内因。“外”（情境）——“内”（心理动机）——“外”（行动），这样的因果性链条往往成为剧本情节的开端。剧作家在艺术构思中，确立这个开端，对剧本的情节具有举足轻重的作用。当然，我们在前面已经说过：在电影剧本中，处理情境的方式是不同的。在影片《魂断蓝桥》中，一个突然发生的事件——防空警报，使素不相识的男女主人公构成了特定的关系。在人物关系的发展进程中，一个又一个新的事件作用于人物的内心，并使他们产生新的行动，构成了情节的因果性链条。在这样的作品中，情境的因素是在影片开端部分构成的。在另外一些影片中，情境和情节的关系则显得更为复杂一些。我们已经简略分析过《警察局长的自白》。这里可以再谈谈《被爱情遗忘的角落》。这部影片是从荒妹与荣树的相遇开始的：荒妹对荣树的热情表示反常的冷漠和戒备。女主人公的行动当然也是情节因果性链条中的一环，这一行动有其外因和内因：“外因”指的是情境，“内因”则是荒妹在特定情境中形成的心理内容。剧作家从复杂的因果性链条中选择富有表现力的一环，而把这一行动的内因与外因作为两个紧密联系的“未知数”。在行动发展的过程中逐步展示出来。要追究这一行动的外因（情境）。至少包括存妮与小豹子的遭遇、在那场事变中荒妹与存妮的关系，等等。从这部影片处理情节的方式来看，剧作家在构思过程中同样是重视因果性的链条，而且，也同样重视为“情节的可能性”构成有力的情境。由此也可以看出，剧作家无论是

采用哪种方式处理情境与情节的关系，戏剧性的情境都是情节的基础。

第二，情节的本质

人们给“情节”下的定义是多种多样的，而每一个定义都表现出对“情节本质”的某种理解。有人认为：情节就是事件的过程。在这类定义中，情节的本质似乎就是事件及其过程。有人把“情节”说成是矛盾冲突的发展过程，这种说法就意味着，情节的本质就在于冲突。有人则把“情节”称之为“人物关系的历史”，这也就是说，情节的本质在于关系。我觉得，类似的说法都是强调情节内容的某一方面，当然也都有一定的道理。除此以外，还有一个关于剧本情节的定义：它指的是一系列包含因果关系和动机的事件。我觉得，从这个角度去理解电影剧本中的情节，可能更有实践价值。当然，如果承认这个定义的合理性，也就不能仅仅从事件及其过程的角度去解释情节的本质，而是应该进一步去追究“因果性”和“动机”。英国当代剧作家弗赖伊在谈到莎士比亚剧本《马克白斯》（又译：《麦克白》）的情节时说：“如果我们将《红色谷仓》中的玛丽亚·马顿被刺与麦克白城堡中邓肯被刺的情形相比，我们就可以看到这两部戏的外形情节大致相同，但这两个情节的意义完全不同。一个仅仅是干了一件事，而另一个则是心灵上的感受，这心灵上的感受是用语言表达的。而且，这心灵上的感受正是这一情节的本质，而且，这心灵上的感受最终也就是情节。”我没有读过《红色谷仓》，但对《马克白斯》还是熟悉的。马克白斯在自己的城堡中杀死邓肯王，正是这个剧本情节中的一个重要事件。莎士比亚如果把情节局限于这一事件的过程，不仅很难构成一部举世闻名的悲剧，剧本本身也可能根本没有什么价值。认真分析这个剧本就会发现，莎士比亚在处理这一事件时，并没有着力于表现它的翔实过程，而是集中笔力表现主人公在这一事件之前经历的心理矛盾过

程，以及这个事件之后他的内心发生的巨大变化。正是这些心理内容成为情节的重心，而情节的“本质”也正在于这里。

有人会说，你举的例证是一部舞台剧本，而电影剧本则比舞台剧本更重于叙事。然而，在我看来，在这方面，电影剧本和舞台剧本有共同的要求。不是有人把“深入开发人的内心世界”作为电影的长处吗？我们有些电影剧作家不是在致力于深入开发当代人的内心世界吗？那么，重视情节的因果性链条中“内心”这一环节，就是理所当然的。如果剧作家在口头上强调揭示人物的内心世界，而在构思和处理情节时却忽视这一课题，把情节仅仅理解为事件（行动）的过程，那么，这种良好的意图又怎能得到具体的体现？请分析一下前面谈到的那些国产片吧！在它们的情节中大都包含着两条互为因果的线索：一是事件（行动）的线索，二是人物心理活动的线索，而且，在这两条线索中，构成情节的本质恰恰是后一条线索。在《被爱情遗忘的角落》中，情节的本质并不仅仅在于主人公行动的变化，主要还在于荒妹的心理活动的发展变化，这位农村姑娘特殊的心理内容是在特定社会环境下形成的，它是一系列事件直接影响的产物，而她的心理活动的发展变化又蕴含着深刻的社会意义。至于像《野草莓》这样的影片，情节的本质更不在于老教授在那一天之内遇到什么事情，而是在于他的心理内容。

人们常常把一部电影剧作的思想意义归之于它所反映的事件的性质。根据这种观点，就引伸出诸如“重大事件”——“重大题材”之类的说法。实际上，一部电影剧本的思想意义，并不完全取决于事件本身的意义，而主要是体现在事件发生的原因以及它引出的后果，体现在情节的因果性链条之中。表现“重大事件”的剧本，其意义未必就重大；表现“非重大事件”的剧本，其意义未必就不重大。问题不在事件本身，而是在于剧作家对事件的处理，在于对事件的因与果的开掘。说到底，重要的

问题还在于对人物“秘密的灵魂冲动”的开掘。

第三，关于“非情节化”

有人认为：强调情节中的因果律，也就是追求“戏剧性”，因而就会导致影片的不自然、虚假等等。应该说，这种观点来自现代化电影的一种趋向。有人在讨论“现代电影的方法”时指出了这种趋向：现代有些电影剧作家“企图将戏剧性和情节性从电影中排除出去，否定事件发展的必然性和合理性，崇尚偶然、无条理和散漫，他们想拍的正是这种作品。”他们的理由是：“这恰恰是证明我们的艺术避免粉饰现实，而是如实地反映现实”。要全面讨论这种趋向的成因和实质，不是本文的任务。或许，现代电影的这种趋向，确实是对电影创作中“粉饰现实”、不讲究“真实性”等等倾向的一种反拨。但我认为：如果电影创作中确实存在这类倾向的话，那也并不是强调情节中“因果律”的过错。强调情节中的因果性链条，决不是要剧作家去粉饰现实，更不是要剧作家抛弃“如实地反映现实”这一原则。问题在于：怎样理解电影创作中的“真实性”？怎样理解电影艺术的社会功能？当然，生活事件本身可能是偶然的、无条理的、散漫的，然而，电影剧作家的任务并不是再现这种生活现象的“原貌”，而是应该揭示生活中“事件发展的必然性”，以求得帮助观众理解生活的某些本质方面。强调情节中的“因果律”，强调情节中的因果性链条及其内在的本质，恰恰是同我们对“真实性”的理解相一致的。当然，这种要求，也有助于实现电影艺术的社会功能。

电影的结构美

日本电影理论家野田高梧认为：“在艺术作品中最具有结构

美的只能是电影。”这句话有一定的合理性。然而，如果抛开对电影艺术的偏好，那么，各种艺术样式都有再现现实的特殊方式，因而都具有特殊的结构美。绘画有自己的结构美，雕塑有它的结构美，音乐也有音乐的结构美，戏剧也有特殊的结构美。当然，电影也有其他艺术所不能比拟的结构美。说得公平些，各种艺术的结构美，不能相互替代，也很难说孰优孰劣。

谈到电影的结构美，人们常常提到“蒙太奇”和“长镜头”。普多夫金在谈到蒙太奇时指出：“影片以它特有的方式把现实的各种要素加以安排，以造成一个新的、唯它独有的现实。”熟悉蒙太奇性能的人，都会同意这种说法。任何运动着的物体都存在于具体的空间与时间之中，而时间与空间都是客观存在。艺术要真实地再现物体及其运动的过程，当然也应该将其存在的具体空间及其运动所经历的实际时间客观地展现出来。然而，无论“蒙太奇”所表现的是空间还是时间，都往往同时间与空间的客观实在性不相符合。然而，从艺术审美特性的角度来说，这一切都是合理的。假定性是一切艺术固有的本性。所谓“假定性”，指的正是“根据一种认识原则，对自然的形态进行变形和改造”，也就是“根据一种认识原则，对自然的形态进行变形和改造”，也就是“形象与反映的客体不相符。”（米哈依洛娃）电影作为反映现实的一种方式，也是如此。巴赞提出“长镜头”的理论，并且强调：“长镜头”比“蒙太奇”更具有“现实性”。不过，他所重视的那种“长镜头”也并不是现实时空的原样复现。米特里说得对；“艺术中没有‘真正’的现实”。“蒙太奇”是“假定性”的，“长镜头”也是“假定性”的。如果说，电影艺术在创造“唯它独有的现实”方面拥有独特的方式和方法，那么，我们应该说，蒙太奇和（电影化的）长镜头，正是两种并行不悖、相互补充的重要方式。电影剧作家为了使自己的剧本具有电影的结构美，当然应该熟悉它们的性能。有人

说，电影导演应该用“画面”来思维。电影剧作家的形象思维中也应该包含着画面及其组合的逻辑，并把它作为剧本结构的原则之一。

但是，无论是巴赞的长镜头。还是爱森斯坦的蒙太奇，在创造电影中的“完整现实”方面，还都属于一部影片的一个个局部片断。汉德逊曾经指出：

> 段落，这是这两位理论家在有关电影形式的讨论中的极限。虽然不论爱森斯坦还是巴赞，或是他们二人一起实际上都没有创造出一个哪怕是有关段落的完整的美学。二人都没有研究过整部影片的、亦即电影艺术的完整作品的形式组织问题……

这个结论是正确的。正因为如此，电影剧作家要获得“结构美”，就不能局限于此。段落，只是一部影片的局部，所谓“结构美”还涉及到“完整作品的形式结构”问题。野田高梧在谈到整体的结构美时指出：“第一是画面的构图，第二是画面与画面的连接方法，第三是速度的快慢，第四是节奏的强弱，第五是部分与整体的比例，第六是剧情的适当变化，第七是抑扬，第八是和谐，第九是量感，等等。这些条件通过光和影浑然一体的表现出来，便构成电影的外在美。”要获得结构美的这些因素，必须靠导演、演员、摄影师、剪辑师的通力合作，有经验的剧作家当然也会考虑到这些因素。然而，这一切还只是影片“结构美”的“外在”成分。作为一部故事片的“结构美”，还有比这些“外在美”更重要的内涵——“结构美”的内在成分。对于电影剧作家的创作说来，这种成分就更为重要。

有人认为，电影在结构上不同于戏剧而与文学接近。如果把这种说法理解为，它在时空自由性方面更接近于小说，是有道理

的。但是，小说的基本手段是语言（文字），小说的结构受思想逻辑的制约，它是借助这种逻辑获得时空自由的。然而，电影则是音画复合的直观艺术。构成一部影片（故事片）结构的逻辑是：由画面和音响构成了一个个画格，画格又多是以人的动作为中心；这些元素构成为镜头（活动画面），镜头中包含着环境与动作的相互关系以及两者的运动；由若干镜头组接成为场面和段落；又由众多场面、段落构成为影片。画面中的动作是电影艺术的构成元素之一，而且是故事影片的基础。从某种意义上说，故事片所以成为故事片，就在于它包含着众多人物的行动，而再现行动的方式则是动作。动作——行动，不仅包含在一个个镜头之中，也渗透在镜头组接的场面和段落之中。因此，建筑在这种直观形象逻辑基础之上的结构，就不同于建筑在思维逻辑基础之上的文学的结构。从实践上说，就其“内在美”来说，电影结构的原则更接近于戏剧。

戏剧结构的原则是：在舞台时空的范围内组织动作——行动，使其成为一个有机整体。我们同样也可以说，电影结构的原则是；在银幕时空的范围内组织动作——行动，使其成为一个有机整体。当然，承认这个共同的原则，必须以承认两者的差异性为前提：“舞台时空”与“银幕时空”是南辕北辙的。戏剧与电影都是“时空综合”艺术。然而，它们却有截然不同的“综合”方式。戏剧的时空特性，话剧也不同于戏曲。中国戏曲艺术，是建筑在虚拟动作基础之上的虚拟空间与虚拟时间，而这种虚拟性时空的自由性是极大的。电影艺术不可能借助虚拟动作获得时空的自由，因为银幕动作是“写实”的；与此相适应，空间与时间也是“写实”的。话剧艺术的时空特性是：动作在固定空间与延续时间中持续发展。因此，它的空间与时间都受到很大限制，固定空间的变换和打破延续时间都不那么方便，传统的方式是中断动作（闭幕或暗转）。话剧的时空特性虽然给它造成很多

限制，然而，它也正是从这里获得了特殊的结构美：场面相对集中，人物的行动在相对集中的场面中充分展开，容易把内在的和外在的戏写足；结构方式的大实大虚、虚实结合，亦即明场戏与暗场戏（包括幕间戏、场间戏）相互补充，相得益彰。电影艺术脱离戏剧的轨道走自己的路，正是从自由移动摄影机和剪辑艺术的成熟开始的，它借助于此打破了戏剧的固定空间和延续时间，从而形成了自己的时空特性：流动空间、创造空间和各种各样的弹性时间的综合。电影剧作家应该把握这种时空特性，在各种各样的流动空间、创造空间和各种各样的弹性时间中组织动作——行动，使它成为有机的整体。

各种各样的蒙太奇和电影化的长镜头，作为构成结构美的一个个单元，当然制约着剧作家的思维过程，也制约着剧本的局部结构。电影剧作家在组织动作——行动的时候，却可以在它们的制约下发挥电影的优势。其一，电影可以借助摄影机的魅力使每一个画面都成为人物动作与环境合一的形象，并且，使人物动作的发展与动作环境的流动、变换合而为一。其二，它可以借助剪辑的作用，把一个完整的动作过程裁剪成碎片，在重新组合时，压约、删除那些不重要的碎片，只把最重要的东西连接起来，因而成为最精炼的艺术。其三，在动作发展过程中有可能从不同的角度展现它的整体或细部，从而引导观众从不同的角度观察人物的动作，加深对它的感受。其四，它更便于表现动作空间的并列交错；其五，电影可以借助摄影和剪辑的功能，把在一个场面中持续发展的动作切开，中间插入其他场面的动作片断（客观的或主观的），从而构成特殊的情绪效果。其六，电影可以自由地运用“反应镜头”，从而突出再现人物对某一事件、某一物体及某一人物的主观反应。无疑，电影剧作家掌握了这些原则，在剧本的局部结构中可以大显身手。

场面和段落的“结构美”只是一部电影剧本总体结构的一

个局部。电影剧作家不能“只见树木，不见森林”。他还必须对剧本的总体结构进行精心构思。从这个角度来说，他要解决的课题是总体的完整性与统一性。其中，一个中心任务就是使剧本中人物的动作——行动具有完整性与统一性。电影剧作家获得这种统一性的途径是十分广阔的，剧本结构的方式和类型也是多种多样的。对于这类问题，很多同志已经做过分类、归纳，这里不必重复。根据已有的剧本和影片，经过比较，归纳成几种结构方式和类型，如果分类是科学的，对电影剧作家当然会有一定的参考价值。但是，绝不能将它们当作现成的模式，电影剧作家如果机械地套用这些模式，往往就会削足适履，是有害的。在这里，我只想简括地说明，电影剧作家从哪里入手去解决总体结构的统一性。

有人认为：一部舞台剧本和电影剧本总体结构的统一性，主要来自“主题”的明确性和单纯性。也就是说，剧作家在写剧本时，如果明确了“主题”，而“主题”本身又是“单纯”的，它就会对动作——行动的选择与组织，具有统领作用和凝聚力，总体结构就容易统一。实践证明，这种看法是有道理的。那些由于思想模糊、芜杂而造成结构散漫的剧本，可以从反面证明这个道理。我们通常把剧本的“主题”理解为一个“观念”或“问题”。创作实践也提供了一些教训：用明确、单纯的主题去“统领”总体结构，往往会导致用众多人物的行动去阐明一个观念的创作方法，从而使剧本流于概念化；同时，它又会导致剧本思想内涵的“单义性”。当然，如果剧作家善于划清对主题的“艺术体现”与“图解主题”的界限，概念化的倾向是可以克服的。问题在于，在创作过程中，“体现”与“图解”往往只有一步之差。正因为这样，概念化的倾向才难于克服。

林格伦在谈到故事片剧本的创作时，提出了如下的看法：

> 一部故事片的统一性并不在于说明了一个问题，一个观念或一个论点；真正的决定因素在于它是否表现了单一的行动，是否围绕住单一的情节主题。我们必须对这里所用的“情节主题”一词的含意具有确切的了解，不要和问题或观念或道德目的等等相混淆。

他在选定概念时是犹疑不定的，有时又把“情节主题”说成是“中心动作”或“行动主题”。他又指出：“任何一个结构良好的剧本，都可以用简短的几句话来说明它的中心动作。”例如，他在说明莎士比亚的剧本《裘力斯·凯撒》的“中心动作”或“行动主题”时指出：一个思想高尚的罗马人——勃鲁脱斯，深信罗马将由于它的统治者凯撒的野心而受到危害，在别人的怂恿之下，他参与了一群政治阴谋者谋杀凯撒的计划，终于他也受到了惩罚。根据同样的道理，他指出，德国 1931 年出品的故事片《同志之谊》的“情节主题”是：当法德边界上的一处法国煤矿遭到洪水袭击时，德国境内的矿工越过边界去救援困在水中的法国工人。从这些例证可以看出，比较准确的概念是“行动主题”。“主题”，既可以理解为剧本的中心思想，也可以理解为“题材”的“主体”。所谓“行动主题”，恰恰符合后一种解释。

如果说，电影剧作家的总体结构的课题是在电影时空中组织人物的动作——行动，使其获得统一性；那么，不管剧本中有多少人物，有多少行动线，为求得总体的统一性，就应该从中找到中心、主体，确立行动的主题。它将成为剧本结构的主干，就像为一座大厦建立起骨架。主干确立之后，所有的行动就要直接或间接地依附于它，构成一个个有机的统一整体。当然，“完整统一”并不意味着否定一部剧作应有的丰富性和多线索；强调“行动主题”的单纯，明确，也不意味着只写“一人一事”。剧本的结构美应该是统一性与丰富性的结合，而获得统一性的途径

也是多种多样的。集中写“一人一事”，“行动主题”容易确立，也容易获得统一性。写“一人多事”、“多人多事”也可以获得统一性。问题仍然在于多线索的行动且确立那个主干——“行动主题”。人们从国外、国内的众多剧本和影片中，可以发现多种多样的例证。限于篇幅，这里不一一列举分析。

强调把“主题”理解为“题材的主体”，强调从确立“行动主题”的角度去解决剧本总体结构的课题，并不是否定电影剧本的思想内容和思想价值。实践证明，剧作家要从头绪纷繁的行动线索中确立一个主干，必定会伴随着对它们的理性思索。一旦确立起“行动主题”，它本身就自然会蕴含着某种观念，而且，观念的内涵往往是多义性的，它或许会显得更为深刻而丰富，更具有发人深思的力量。

谈电影中的性格塑造问题

一

近几年间，我曾陆续看过几十部国产新片。就个人的感觉来说，其中有成功的，也有不成功的。人们判断一部影片的成败得失，总是有自己的标准。我在综合、思考观摩新片所获得的印象时，常常想起这样两句“老生常谈”：

> 一出没有性格的戏，就是一出没有一切真实性的戏。
>
> ——约·埃·史雷格尔（1747）
>
> 一个剧本的永久价值在于它的性格刻划的艺术。
>
> ——贝克（1919）

很多年来，在国内外的理论、评论文章中，常常摘引这两句话，有些剧作家甚至把它们奉为座右铭。我个人当然赞同这两位戏剧理论家的主张。但是，在这篇讨论电影创作问题的文章中，摘引这两句话作为开头，很可能会受到非议：其一，把戏剧理论家们的主张搬用到电影创作中来，可能被认为是忽视了两者的界限；其二，贝克的主张已经过了60多年，史雷格尔的话则是在两百多年以前说的，今天还要重提这些老话，可能被认为是过于

守旧了。尽管如此，我仍然认为：强调“性格塑造”的重要性，广泛而深入地探讨有关性格塑造的理论与实践问题，对今天的电影艺术，仍然具有现实的针对性。

在国外，电影理论家们对“性格塑造”这类问题，有各种各样的看法；电影剧作家们也有各自的追求，有的重视性格塑造，有的则截然相反。仅以苏联电影界为例，在一个历史时期内，很多剧作家是以性格塑造见长的，他们曾经创作出很多成功的影片，诸如《乡村女教师》、《政府委员》、《波罗的海代表》、《马克辛三部曲》、《夏伯阳》等等。这些影片曾经为苏联电影争得了国际声誉。直到今天，有些电影剧作家仍然在继承、发展这个传统，不断创作出新的优秀影片。可是，在70年代，瓦·佛明却向这个传统提出挑战：

> 在各种讨论会上，艺术委员会会议上，在电影期刊中，以至在严肃的理论研究著作中，我们到处都可以遇到这样一种对某部作品做出否定评价的公式：“这部影片里没有塑造出性格。”……
>
> 这样的论断显然只是对于一定类型的影片来说是正确的，然而遗憾的是，它在我们的日常实践中却被赋予了普遍适用的解释，变成了某种似乎支配电影艺术一切领域和部门的普遍规律。
>
> 然而这个规律果真就是那末颠扑不破吗？不！完全不一定。有时候塑造性格反而会成为画蛇添足。

据我所知，佛明的观点在国外电影界是有代表性的。在我国电影界，近几年间也可以看到类似的主张。

如果认为，“性格塑造”的要求并不是“普遍适用”的规律，那么，在“没有性格的影片”中，又靠什么支撑起来呢？

据我所知，电影界有这样一些说法：一部影片可以只表现一种“情调”，或一种“意念”，或某些“哲理”……在创作实践中，确实也可以看到这类追求和倾向。尽管如此，有一条规律却是难于否定的：电影（故事片）的主要对象是人，是人的社会关系，是人的生活、命运，是人的特定情境中的思想、感情和心理活动。没有“人物”的故事片，大概是找不到的。无论是“情调”、“意念”，还是“哲理”，在故事片中都不可能与人物毫无关系。一般地说，剧作家只有借助人物的生活、行动和心理内容，通过人物之间的关系，才能造就成艺术所需要的“情调”，才能形象地揭示某种意念或哲理。因此，我们至少可以说“人物形象”的塑造毕竟是故事片的中心问题。有人把“人物”与“性格”看作是同义语，这可能是过于简单了。因为，像佛明所说的那种“没有性格的影片”，也都有“人物”——没有性格的人物。与所谓着重“性格塑造”的影片相比较，它们也可以被看作是一种风格。在艺术的百花园中，每一种艺术风格都有权占居一定的位置。特定的风格类型，形成一种流派。以“性格塑造”为重的影片，也可以说是一种风格类型——流派，人们通常把这类影片看作是现实主义的电影。从这个角度来说，那些从“意念”、“哲理”出发将人物抽象化的影片，也可以说是一种流派。我个人认为：这种流派与重“性格塑造”的现实主义电影，应该并存竞荣，让观众去鉴别它们，让时间去考验它们。在这篇文章中，我不准备对当代电影中的流派问题进行探讨。我只想提出如下的问题：

其一，在我国电影界，尽管有些剧作家、导演在创作实践中试图借鉴国外现代派电影的创作经验，但大多数却是主张搞现实主义电影的。正是因为如此，探讨现实主义电影艺术关于“性格塑造”的原则和方法，仍旧是一项重要的课题。

其二，很多同志在理论和实践中都承认性格塑造的重要性。

近几年来，电影剧作和银幕上也出现了一些比较成功的人物形象，如《被爱情遗忘的角落》中的荒妹和存妮，《乡情》中的翠翠与田桂，《人到中年》里的陆文婷，《牧马人》中的李秀芝和郭骗子，《城南旧事》中的林英子与宋妈，《乡音》中的陶春……这些人物的塑造为我国电影艺术的形象画廊增添了光彩，也为电影艺术中的性格塑造提供了新的经验。但是，就很多国产片来说，它们在“性格塑造”方面仍然存在着很多缺陷和问题。比如，人们在评价某些反映现实生活的影片时，常常指出它们缺少应有的真实性，究其原因，又往往在于人物形象的虚假。再如，很多同志都认为，故事片中的概念化倾向并没有彻底克服，也往往表现在人物形象塑造方面。还有，有些故事片既缺少应有的艺术感染力，也没有长久的艺术生命力，追本求源，也都涉及到人物形象塑造上的种种问题……

基于对上述问题的思考，我想围绕电影中性格塑造的问题，联系我们的创作实践，谈谈自己的看法。

二

高尔基把自己从事的职业叫做“人学”。电影剧作家都应该把“人学”作为自己的专业，这已经是一句老生常谈了。然而，“人学”究竟意味着什么？电影剧作家应该怎样认识各种各样的人物，怎样塑造各种各样的人物形象？对这些问题，还有待深入探讨。

虽然很多作家都自觉或不自觉地把文学创作这门职业当作“人学”，他们对“人学”的解释却是千差万别的。不同的流派有不同的哲学观、美学观，也有不同的“人学”观。如果我们致力于现实主义的电影创作，也应该坚持现实主义的“人学”

观。而且,我们通常所说的“现实主义深化”,也应该包含着“人学”的深化。一般地说,我国电影剧作家在“人学”观方面是明确的。但是,前面提到的那些创作倾向,又恰恰说明:很多电影剧作家在理论上和实践中,又恰恰表现在“人学”观方面存在着这样或那样的问题。理论探讨的依据是创作实践,其归宿也应该是影响实践。根据近几年间国产片创作实践中的成功经验和失败的教训,特别是在人物形象塑造方面的经验与教训,我感到,我们的“人学”观至少应该包含着这样的内容:“社会学”与“心理学”的统一。

要创造出一部优秀的现实主义影片,电影剧作家应该认真研究现实主义作家(小说家、剧作家、电影剧作家)的成功经验,继承它们并予以发展。事实上,杰出的现实主义作家在塑造人物形象方面,确实提供了很多宝贵的经验。在19世纪,福楼拜曾经说过:“对待人的态度应该象对待剑齿象或鳄鱼一样……拿它们制成标本,放在酒精瓶里,——这就是我们应该做的一切。”普列汉诺夫在评价这位现实主义作家的作品时说:“由于福楼拜能够保持客观的态度,因此他的作品中所描写的人物,对于一切从事社会心理现象的科学研究的人们说来,具有完全值得研究的‘文献’的意义。”(《艺术与社会生活》)这里所说的“客观的态度”,指的是按照人在实际生活中本来的面目去塑造人物形象。然而,对于现实主义的“人学”观来说,仅仅强调这种“客观的态度”,还是不够的。巴尔扎克则是从另一个角度阐明了现实主义的“人学”观,他强调指出:“社会”“按照人类展开活动的环境,把人类陶冶成无数不同的人”。在创作实践中,他总是把人物放在各种各样的社会关系之中,揭示社会环境对人物性格的影响,在他所理解的那种社会关系的总体中刻划人物的性格。当然,从“人学”观的角度来说,巴尔扎克的主张更具有科学性。但是,即使象巴尔扎克这样的现实主义大师,也并未

能彻底掌握科学的“社会观”。因此，当他试图从社会学的角度去研究人，去塑造人物形象时，也不可避免地具有某种局限性。马克思在1845年指出：“人的本质并不是单个人所固有的抽象物。在其现实性上，它是一切社会关系的总和。”（《关于费尔巴哈的提纲》）人乃是一种社会存在。这里所说的现实性，也是指人的社会性。根据这个历史唯物主义的基本原理，我们一向反对将人看作是脱离社会环境的孤立的个体，反对离开人所处的社会环境去孤立地剖析个人的心理，而是把各种人物放在一定的社会环境中去展现各自的性格。在观察、研究、表现人物的性格时，强调从“社会学”的角度去发掘某些社会本质。这种创作原则，是对现实主义作家（如巴尔扎克）开创的优秀传统的继承和发展，它无疑是正确的。

然而，这只是问题的一个方面。

现实主义电影中的人物形象，应该体现出某些社会本质；但是，仅仅靠抽象的本质并不能塑造起具有审美价值的人物形象。“性格”，从这个概念的美学含义来说，首先指的是个性。影片中的人物，如果成为没有个性的、只表现某种社会本质的抽象物，也就谈不上是真正的“性格”。真正具有审美价值的人物形象，应该“都是典型，但同时又是一定的单个人，正如黑格尔所说的，是一个‘这个’”（恩格斯语）；也就是说，它应该是在活生生的个性中寄寓着某些社会本质。这种对“性格”的解释，也是人所尽知的老生常谈。问题在于：电影创作中体现个性的基本环节究竟是什么？面对这类具体问题，人们就可能做出不同的回答。

过去，由于片面强调按照社会学的原则让人物表现社会本质，同时却忽视对人物个性的要求，曾经导致人物的概念化和雷同化。高尔基说过：“单靠‘阶级特征’还不能烘托出一个活生生的、完整的人物，一个经过艺术加工的性格。”这段话包含着多少创作实践的经验和教训！我们的电影创作，也有这样的教

训。为了克服这种倾向，有人试图在表现某种社会本质的人物身上，加添一点“个性”色彩，如粗鲁或温厚、豪爽或含蓄等等。实践证明，这种“本质”加“个性”的理论与实践，并不能真正克服雷同化的弊病。有人试图为“性格”下定义，但实践却要比定义复杂得多。按照定义塑造性格，也并不一定能获得成功。事实提醒我们，解决“性格塑造”的途径是很多的，一个重要的问题是从“心理学”的角度求得“人学”的深化。

从社会学的角度解决“人学”的课题，当然是重要的。但是，恩格斯在谈到性格塑造的问题时，却反对把人物的“个性”“消融到原则里去”的创作倾向。他认为：“一个人物的性格不仅表现在他做什么，而且表现在他怎样做。”如果我们承认，电影中塑造人物形象的基本途径，是通过人物自身的行动去展现性格的特征，那么，所谓“做什么”，指的是人物行动的内容，而“怎样做”，则是指人物特殊的行动方式。观众通过人物特殊的行动方式（怎样做），可以了解它的性格特征。为此，剧作家就应该根据人物的性格确立它的特殊行动方式。我觉得，这个论断是完全正确的。但是，结合电影剧作的实践，还需要把讨论深入下去。在电影中，如同在戏剧中一样，人物的任何行动都需要通过直观的动作（外部形体的、语言的，等等）体现出来，而真正具有戏剧性的动作，都应该是直观性与非直观揭示性的统一。无论是人物明显的外部形体动作，还是对话，内心独白（画外音），或者是人物在静止瞬间的面部表情，都具有直观性——直接作用于观众的视觉与听觉。失去由此而来的直观性，电影艺术独特的审美价值就不存在了。然而，在电影艺术中，具有直观性的动作，不仅是体现行动过程的手段，也是揭示人物心理内容的手段。从本质上说，人的“心理内容”本身都是非直观的，只有当这种非直观的内容通过各种直观手段传达出来时，才具有艺术的价值。直观性与非直观性的统一，即是银幕动作的辩证过

程。任何人物的行动方式（怎样做），都与它的行动动机有着直接联系。后者制约前者，前者是后者的直观体现。没有明确、具体动机的行动，并不符合现实主义电影艺术的要求。为此，电影剧作家赋予人物每一行动，又都需要在发掘人物的心理动机方面下功夫。在这里，剧作家就要进入“心理学”的范畴。约·埃·史雷格尔在谈到性格塑造的时候，把“性格”与“心理动机”联系在一起。他指出：“一出没有性格的戏，就是一出没有一切真实性的戏，因为人之所以这样或那样行动的动机，都归结于他的性格。性格不确定，行动便没有动机，因而也是不真实的。”他把“性格”与“动机”看作是同义语，似乎过于简单了。但是，在电影剧作中“性格”本来就不只是人物的某些外部特征，它的重心恰恰在于心理内容的个性特点。阿契尔认为，在剧本中，“性格描写”也就是“心理分析”。我国已故的评论家侯金镜说得更明确：

> 一个人的心理活动是一个人的行为的动力和基础。从一定的意义上来说，把握和描写人的心理活动，是作家带有根本性质的任务，显示了人的心理活动，才能表现人物的性格。
>
> 高尔基说文学是人学，这话很精辟，一针见血，而作为人学的一个重要内容是研究把握人的心理活动。

我所以摘引国内外几位理论家的观点，是因为它们确实道出了“人学”的重要含义。

每个人都生活在一定的社会关系之中，在社会关系的总体中，每个人都会具有某一类人的共同性本质。但是，每个人作为一个特殊的个体，都会具有独特的心理特质，从而使“这一个”与其他人区别开来。只有当剧作家充分揭示出个别人物所特有的

心理内容时，才会有活生生的个性。强调这一点，是有实践根据的，也是有现实的针对性的。比如，在《牧马人》中，许灵均是影片的主人公，剧作家赋予他的行动是相当丰富的。然而，从性格塑造的角度来说，这位主人公却远不如李秀芝、郭蝙子那样鲜明、生动。究其原因主要在于：剧作家虽然并没有赋予李秀芝、郭蝙子更多的行动，但是，在她和他的有限的行动中，心理动机却是鲜明的、富有个性特点的；与此同时，剧作家对许灵均众多行动的心理动机，或者是有意无意地抹掉了，或者是显得一般化。心理动机的模糊，导致性格的模糊；而心理动机的一般化，则导致性格的一般化。这就造成许灵均性格塑造的致命伤。三年前，我曾看过话剧《血，总是热的》的演出，当时的感受是，罗心刚的舞台形象并不成功。最近又看根据同名舞台剧改编的影片，而银幕上的罗心刚，却要显得丰满了些。对比话剧与电影中同一形象的成败得失，主要原因也正在于对人物心理内容的开掘与表现。在话剧剧本与演出中，虽然也表现了主人公在坚持体制改革过程中的一系列行动，但是，剧作家在表现行动的过程中，却多半是用一般化的议论代替了对人物心理过程的深入开掘。而电影则在一定程度上克服了这个弊病，对这一个人物在困境中苦斗时的心理过程展现得要深细得多了。以此可以说明心理内容的揭示对性格塑造的重要作用。我觉得，很多影片中人物形象的单薄、概念，重要原因恰恰在于剧作家对人物心理内容开掘得不够深细，显得表面化与一般化。在某些影片中甚至可以看到这样的倾向：剧作家虽然也注意赋予人物的行动以明确的心理动机，但却是用社会学的原则，用某类人物“应该如何如何”这种推理方式，去处理人物的心理动机，而没有对具体人物的心理特质进行认真的观察与体验。严格地说，这种塑造人物形象的方法，并不符合现实主义的原则。在这类影片中，尽管主人公的行动各有差异，但它们的心理动机是大体近似的。这也说明，在性

格塑造方面的雷同化、概念化倾向，其原因之一，是剧作家认识生活和反映生活时，都还缺少心理学的深度。

当然，强调开掘人物心理世界对性格塑造的重要意义，还应该划清现实主义与当代电影中某些流派的界限。人所皆知，当代电影中的某些流派，在人学观方面深受弗洛依德精神分析心理学的影响。其具体表现是：把人物与社会环境割裂开来，孤立地开掘单个人的心理内容；从生理学和病理学的角度去分析人物的心理，从而把“本能冲动”、“下意识”当作人的行动的本源，把人的内心变成非理性的王国。在这种人学观的影响下，在银幕上出现的人物形象，大都具有非现实性、非理性的色彩。尽管我们应该广泛借鉴这些流派的表现方式和表现手段，但是，在人学观方面却应该与它们划清界限。

其一，我们强调开掘人物的心理世界，强调个别人物心理动机的个性特征，但并不认为，个人的心理内容是与社会与环境绝缘的独立王国。前面曾经谈到巴尔扎克对塑造人物形象的见解，他强调社会环境对人物性格的影响。在这里还应该指出，既然人物的心理动机是塑造性格的中心问题，那么，个别人物的心理动机不论具有什么样的个性特征，也必然打着社会环境的深重烙印。任何人物都是社会环境的产物，社会环境中的各种因素对人物的深重影响，不仅表现在它们的行为中，首先还是表现在具体的心理内容上。电影剧作家们不应该脱离社会学的原则孤立地进行心理学的开掘。恩格斯十分重视剧作中人物的心理动机，但他又指出：人物的“动机不是从琐碎的个人欲望中，而正是从他们所处的历史潮流中得来的。”现实主义电影剧作家在深入开掘人物的心理世界时，一方面要准确把握个别人物心理动机的个性特征，一方面又要把握具体心理活动内容形成的社会根据。这样，才能通过人物的心理揭示具体社会环境的某些本质。在《被爱情遗忘的角落》中，荒妹每一个行动的心理动机都处理得

比较具体，富有个性特征，因而使得这个人物的性格显得比较生动、丰满。在剧本和影片中，剧作家沿着荒妹心理活动发展的线索，通过存妮、菱花的生活遭遇展现出形成这种心理内容的历史和现实的社会原因，而且表现得相当深细。正因为如此，就使得荒妹的心理世界具有很大的容量，使得我们能够通过这个富有个性特征的心理世界，洞察到社会环境的本质，感受到社会生活的底蕴。这部影片在性格塑造方面的成功之处在于，剧作家基本上体现了社会学与心理学统一的原则。与此同时，我们也可以看到，有些剧作家虽然也重视对人物心理世界的开掘，但人物形象的时代感却并不鲜明，人物心理内容的社会生活的容量却是很有限的。究其原因，也正在于两者的分离。

其二、现实主义剧作家应该重视对人物心理世界的深细开掘，但并不认为：人物的内心完全是由“本能冲动”、“下意识”统治的非理性王国。如果完全按照弗洛依德的“潜意识”学说处理影片人物的心理内容，我们不仅会背离现实主义的原则，也会使影片失去应有的社会价值与审美价值。有人在评价戈达尔的影片《筋疲力尽》之时指出：影片主人公的行动“仿佛是任意的和毫无来由的”，他们都是在“恣意行动”。“毫无来由”的“恣意行动”，似乎可以被看作是一种“本能冲动”。我在《“舞台化”与“戏剧性”》一文中已经对这部影片作过简略的剖析。在这里还想重复说明两点：首先，如果我们认真分析影片主人公的行为表现，就会发现，他所以那样恣意行动，或者是像剧作家自己所解释的那样，是由于“要过冒险生活”，或者是由于不想对自己的行为后果负责的心理动机，两者也都包含着理性的因素：病态社会造就出来的病态心理。其次，戈达尔在拍摄这部形片之后，已经否定了自己的创作路子，因为它没有“表现事物的真实面目”。在我国的电影创作中，一向重视人物行为动机的理性因素，通观银幕上出现的众多人物形象，它们的每一个行动

都受自觉意志的支配，都能体现出某种政治原则、社会原则、伦理原则、道德原则。可以说，这是我国现实主义电影创作的一个传统。然而，或许是由于片面强调人物的自觉意志，片面强调内心活动的“原则性”，有时就会造成某些人物形象过分理性化。有人认为，我们的电影剧作家在人物形象塑造方面，显得理性有余而感性不足，其后果是人物形象失去应有的艺术感染力。这种缺陷应该克服。但是，克服这种缺陷的出路，并不在于走某些流派的非理性化的途径。我觉得，根本的问题在于：在开掘人物内心世界方面，应求得“原则”与“人情”的统一。在50年代，巴人曾经提出“通情达理”的创作主张；通的是人情，达的是无产阶级道理。这种主张曾经受到批判。今天看来，这种主张并非没有道理。如果剧作家在开掘与表现人物的内心世界时，抽掉人物应有的感情的丰富性，把它净化为单纯的自觉意志，使人物成为某种理性原则的化身，必然会使形象失去艺术的感染力。荒妹、翠翠、四桂、李秀芝、郭骗子、林英子、宋妈、陆文婷等等人物形象的成功之处正在于：它们虽然都有某种自觉意志，同时又都有着丰富的感情，两者的统一，构成了一个个独特的内心世界。这些人物出现在银幕上，或者是孤身独处，或者是与其他人物交往，往往会形成一股感情的激流，它冲击、感染了观众，并使观众在艺术感染的享受中去体会某些理性原则。这些成功的经验，是值得借鉴的。

三

现实主义电影艺术，强调人物与社会环境的辩证统一。在具体的影片中，社会环境的定性化表现，主要是具体的人物关系。人物关系的构思与处理，对性格塑造具有十分重要的意义。这里

不准备从理论上讨论性格与社会环境的关系，只想从性格塑造的角度探讨构思和处理人物关系的一些具体问题。

黑格尔在谈到戏剧的特性时说："由于剧中人物不是以纯然抒情的孤独的个人身分表现自己，而是若干人在一起通过性格和目的的矛盾，彼此发生一定的关系，正是这种关系形成了他们的戏剧性存在的基础。"戏剧理论家波拉斯说过："突出性格的唯一方法是：把人物投入到一定的关系中去。仅仅是性格，等于没有性格，只是随意堆砌而已。"我个人的看法是，这些美学家，戏剧学家针对戏剧提出的主张，同样适用于电影创作。

在故事片中，人物形象的塑造，大都是在人物关系及其发展过程中完成的。美国电影《鸽子号》表现一个小伙子驶船航海的过程，人物与自然的关系成为影片的重要内容。但是，即使在这部影片中，也包含着人物之间的关系——他与一位姑娘交往的过程。影片《黑驹》的大部分篇幅是表现孩子与马在荒野海滨的活动，但是，他与它的关系是在船上的社会关系中形成的，最后，他又带着它回到了社会关系（人物关系）之中。在绝大部分故事片中，人物之间的关系乃是构成影片情节的基本内容。对这样一个人所尽知的问题，无须多费笔墨。

人物关系的构思和处理，对性格塑造是至关重要的。在具体的影片中，人物关系的总和，乃是人物活动的具体的、特定的生活世界，具体的人物关系又是构成影片情境的主要因素，它对人物的心理动机与行动方式起着激发和推动的作用。问题在于，究竟什么样的关系才能为性格塑造提供有力的条件？这是一个具有实践性的问题。对于任何一个创作实践中的具体问题，都不应该规定一成不变的公式。然而，对于各种各样的关系进行对比，从中找出某些规律性的东西，或许是有益的。

在我国的电影剧本和影本中，处理人物关系的途径和方式，是多种多样的，其中有成功的经验，也有失败的教训。对此，可

以进行概括性的对比。

“人学”的口号，是高尔基在1928年提出来的。在此之前，苏联一位文学评论家曾指出：“艺术应该回避人，它提供的不是人而是事业，它描写的不是人，而是人的事业。”高尔基提出“人学”的口号，是否直接针对这种观点，我没有根据。但是，这种观点提出以后，很快就被否定了。在我国电影界，并没有同意这种观点。特别是在近几年间，“人学”的口号已被绝大多数理论家和剧作家所接受了。但我觉得，从某些剧本和影片的实际倾向来看，还可以找到这种观点的影响（直接地或间接地）。“树人”的意图是明确的，但是，在处理人物的行动及人物之间的关系时，却往往偏重或局限在“事业”的范围。

“工业题材的影片”、“农业题材的影片”、“反映厂矿企业体制改革问题的影片”、“知识青年就业问题的影片”……类似这样的说法，或多或少地也是从“事业”的角度去划分题材范围的。这类说法，如果只是为了便于划分影片题材的范围，而又是约定俗成的，并不会影响人物形象的塑造。但是，有些剧作家恰恰是按照这种题材分类法去搜集素材、构成影片的题材内容，特别是按照这种观念去构思、处理具体的人物关系。比如，在某些反映农场生活的影片中，由于近几年来农村生活的主要内容是执行什么样的农业政策，有些剧作家在构思和处理人物关系时，就往往局限在对待生产责任制的不同态度方面：有的赞成，有的反对，这就构成了人物之间的矛盾关系——影片中冲突的基础。在坚持实行生产责任制的主人公身旁，有几个支持者，他们与主人公之间就构成了非矛盾的关系——相互鼓励，互相支持。又如，在反映厂矿企业生活的影片中，由于当前的主要问题是要不要进行体制改革，剧作家在构思和处理人物关系时，也往往围绕这类问题构成人物之间的是非关系、甲正确，乙错误……从“事业”学的角度来看，这样构思和处理人物关系，是无可厚非的。在我

们的社会里，人们都在自己所从事的专业范围内进行社会实践，这是构成他们生活内容的主要部分。而且，人们围绕事业时有很多问题都可能发生矛盾，有的正确，有的错误。然而，从“人学”的角度说来，这种被净化了的人物关系，对塑造人物性格往往显得天地狭窄。一般说来，在这种围绕事业而构成的人物关系中，人物之间的彼此交往和互相影响往往显得过于简单，人物本身往往会成为某种是非原则纯净的化身，其后果则是性格的单薄。

上面谈到的创作现象可能是极端的例证。在今天，完全这样处理人物关系的影片，虽然还有，但已为数不多。剧作者写出这样的剧本，大多数导演也会拒绝接受。从近几年上演的多数故事片看来，编导者即使围绕事业中的问题构成人物间的是非关系，一般也都注意力求丰富这种关系。最明显的表现是，在构成这种是非关系的同时，在人物之间增加更深一层的关系：老战友、亲属、爱情、朋友、个人之间的恩怨，等等。在一般性的是非关系中，增加这种关系，无疑会使人物之间的交往增加一些活力，可以使人物的内心得到更为丰富的展现，甚至可以使人物增添感情的色彩。比如，在《不该发生的故事》中，韩喜柱与老梁财、梁秀贞之间围绕农业生产构成的是非关系，由于渗透着翁婿关系、爱情关系，在其发展过程中，就显得更为复杂微妙，也具有更多的人情味。这样的人物关系，对性格塑造起着一定程度的作用。在影片《血，总是热的》中，情节的重心是主人公罗心刚在进行企业体制改革时与各种阻力进行的斗争的过程，由此构成的主人公与其他人物的是非关系，其中也渗透着老战友之间的关系和夫妻关系等等。特别是，孙建芳是上级公司的领导，她代表公司处理围绕罗心刚展开的各种矛盾，但她与罗心刚却是夫妻关系。孙、罗之间的关系就显得相当复杂微妙。这种关系当然可以为塑造性格提供更好的基础。上述种种关系，说到底，也是社会关系的具体表现。这样不仅有利于性格塑造，也能够从一个特定

的角度揭示各种各样的社会矛盾，展现特定时代的风貌。从这些角度来说，重视对这种关系的构思与处理，对电影创作是有益的。然而，从大部分这类影片的实际情况来看，并没有完全解决人物关系这个重要的创作课题。例如，在有些影片中，爱情关系、亲属关系的处理，与影片的主骨——是非关系往往是游离的，两者只是相加，而不能融合为一。“戏不够，爱情凑。”这乃是人们对“外加爱情关系”的影片所作的批评，这种批评是中肯的。再如，有些影片虽然构思了这类关系，但编导者却未能对关系中的人物心理进行深细开掘，因而并不能使它的潜力充分发掘出来。像《血，总是热的》中罗心刚与孙建芳之间的关系，在关键时刻，对塑造两个性格都未能起到应有的作用。造成后一种情况的原因又可能是多方面的。有些剧作家可能对深入开掘这种关系怀有种种顾虑，或者怕由于过分渲染夫妻之情而冲淡了是非之争中的原则精神，或者，甚至怕因此而被指责为“人性论”，等等。造成上述情况，可能还有艺术上的原因。比如，尽管影片中安排了夫妻、女父、母子、老战友之类的关系，剧作家也力图通过这种关系的发展充分揭示人物的内心，但却又感到力不从心。在这类关系的发展中，并不能挖出多少戏来，对人物内心的开掘仍然停留在一般化的水平上。我觉得，针对这种情况，更有深入讨论的必要。

在这里，我想摘引侯金镜在20多年前针对戏剧创作中的这种弊病写下的一段话：

在现实生活里，这种职务的关系[①]中也互相沁透着

[①] 这里所说的“职务关系”，是针对话剧《战线南移》而言。在剧本中，团长周金虎与副师长耿忠信由于各持不同的作战方案，构成了是非关系；与此同时，他们之间还有“职务关系”——团长和副师长的关系。

> 人和人的关系，性格和性格的关系……那么，在艺术创造上也就不能像经过蒸馏一样的，把各种复杂的关系去过滤。只剩下抽象的职务上的关系，不但会损害了人物，同时，也阉割了现实生活本身——戏剧要更脆弱些，职务关系若不透过性格关系（动作性）来显现，干脆就构不成冲突，也失掉了“戏”。

这段话不仅指出了一部剧作的弊病，也道出了构思和处理人物关系的一般规律。

团长和副师长、厂长和书记，都是职务关系。这种职务关系在现实生活中可能是具体的，但在戏剧舞台和电影银幕中只存在着个别的团长、厂长与个别的副师长、书记之间构成的个别关系。依此类推，无论是最抽象的是非关系，还是所谓老战友、亲属、恋人、朋友、恩怨之类的关系，也都是如此。在世界上，绝大多数家庭中都有丈夫和妻子，人们可以看到千百个“夫妻关系”的“这一个”，却根本找不到抽象的夫妻关系。“夫妻关系”这一概念，乃是将无数家庭中的“这一个”抽象化的结果。其他表述人物关系的概念，也都是如此。“这一个”人物与“另一个”人物构成的具体关系，我们可以称之为“性格关系”——由两个具有独特个性人物构成的关系。剧作家无论是处理什么样的人物关系，都应该透过性格关系得到艺术的体现。如果两个人物之间构成了冲突，冲突的内容无论是政治的、社会的、伦理的、道德的，都应该具体化为性格的冲突。如果两个人物之间的关系是非冲突性的，它们之间的关系也应该渗透着性格的交往。只有这样，各种各样的人物关系才能显示出最大的艺术活力。在《人到中年》中，陆文婷和儿子之间发生了一次小小的冲突：她抱着生病的女儿回到家里，孩子的病和医院里病人的期待，搅得她心情烦乱；儿子由于急着上学，催她开饭。她在焦燥的心境中

指责了儿子；孩子委屈地哭了；她内疚地擦掉孩子脸上的泪水，拿出钱和粮票让他去买烧饼吃；孩子走了，她坐在案子前想使自己平静下来；孩子悄悄地回来了，把烧饼放在桌上，又悄悄地走了；她看见那块烧饼，百感交集，潸然泪下……这个场面是动人的，两个人物在相互交往中，向我们披露了自己的心灵。在这里，剧作家处理的是母子关系，但我们所看到的却是：一个处在特定情境中的具有个性的母亲与一个具有个性的儿子相互交往。剧作家从性格出发（而不是从某种关系的推理出发）处理人物之间的关系，通过性格关系的发展揭示了丰富的内心，完成了性格的塑造。在这个场面中，并没有发生重大事件，它只是一个小小的插曲。正是借助性格关系的活动，构成了一场好戏。在《牧马人》中，许灵均与李秀芝在刚刚见面后的几个场面，《城南旧事》中英子与偷儿在荒园里相遇的那个片断，其所以动人，原因也正在于此。在《被爱情遗忘的角落》中，荒妹与荣树之间的关系，可以作为一个得失兼有的例证。在他们构成的爱情关系的发展中，荒妹是带着自己独特的个性与对方交往，而荣树则是以一般青年人的面貌出现于关系之中。正因为如此，后者对前者的影响，则缺少活力。反过来，也影响了荒妹性格的充分展现。至于那些停留在抽象关系中的人物，其性格展现就更加困难了。对这种失败的例证，不需多举。

我还想提到，在前几年，当银幕上出现一些表现夫妻关系、爱情关系、老战友和朋友关系的场面时，曾经给观众一种新鲜感。因为，这类影片毕竟比那些只局限围绕某个问题进行反复论争的说教片具有更多的感情色彩，而人物形象也要更生动一些。然而，没过几年，这样处理人物关系的影片出现得多了，观众的新鲜感也消失了，而且，对这类影片在处理人物关系上的雷同化，又感到厌烦了。这种现象很值得剧作家的深思。

歌德在谈到创作问题时曾经说过："……理会个别，描写个

别是艺术的生命。并且，倘若你仅仅满足于描写一般，人人都能摹仿你，但是描写特殊事物，便无人能摹仿你——为什么呢？因为没有人会完全和你一样经验到同一的事物。”“到了描绘个别的这一阶段，我们所谓的‘构思’也就同时开始了。”这些话，确实道出了艺术创作的基本规律。“描写个别是艺术的生命”，不仅人物性格的塑造是如此，处理影片中的人物关系，同样是如此。而且，两者是相互依存、互相制约的。在人物关系的处理上，所谓“描写个别”，就是要求通过性格关系，艺术地体现各种各样的社会关系。从这个意义上说，有些剧作家的艺术构思往往停留在“描写一般”的阶段上。因此，就难于克服雷同化的倾向。事实上，很多同志在写电影剧本的时候，都并不忽视人物关系的构思，而且力求不与过去的剧作和影片雷同。但实际情况却是：有人为了避免雷同，苦思苦想出一种“新”的人物关系，类似的构思又相继出现；有的是由于直接“摹仿”，有的则是非直接的“借鉴”，有的可能是不谋而合——“英雄所见略同”。其结果，仍然是雷同化。

我们应该记住歌德的格言：在“描写个别”的基点上进行真正的艺术构思！性格塑造本身应该如此。在构思与性格塑造有紧密的关系的人物关系时，也应该是如此。

四

电影是一种综合艺术。一部电影剧本只是为了塑造成功的银幕形象，提供基础。把剧本中的人物形象变成直观的银幕形象，还需要借助导演、演员、摄影师、美工师、化妆师以及音乐家的集体劳动。综合整体中的各种艺术成分，都应该为银幕上的性格塑造尽到自己的职责。直接完成性格塑造的则是演员的表演。因

而，演员对性格塑造更具有重要的作用。在这个广阔的领域中，有很多专门性的问题尚待深入探讨。本文只是从剧本创作的角度，就性格塑造中的一两个问题进行简括讨论，其目的在于说出自己的看法引起讨论，通过讨论促进电影剧作质量的提高，为拍出更好的影片提供基础。

本文开头曾经提到，在国内外电影界有一种具有普遍性的看法：强调性格塑造，在当代电影界已经过时了。对此，我也作过申明：每个理论家和剧作家都可以坚持某一种电影观念，我仍然坚持讨论性格塑造的问题，并把它作为电影创作的一项重要课题，至少也可以作为一种电影观念。因而也有一定的合理性。除此以外，我还想补充一点说明：

近几年间，国产故事片的风格、样式日趋多样。在每年拍摄的大量影片中，有很多“社会问题片”，有不少“情节片”，也有一些以心理刻划见长的影片，等等。有人认为，重性格塑造的影片，最多只能是众多风格、样式中的一种。但我却认为，心理片当然不应该忽视性格塑造，因为，当代心理片（指的是现实主义的影片）可以说是对传统的性格塑造方式的发展。即，我们把“性格”看作是内在的东西，心理的深细刻画的归宿就是塑造性格，这至少符合现实主义心理片的要求。至于“社会问题片”，它当然是以反映社会矛盾、揭示社会问题为重心。然而，我们电影创作的实践恰恰提供了一条教训：剧作家在反映社会矛盾、揭示社会问题的时候，如果忽视了人物形象（性格）的塑造，或者像某些影片中那样，把人物变成社会矛盾和社会问题的说明者、图解者，这样的“社会问题片”往往会缺少应有的思想深度，甚至会失去艺术的感染力。“情节片”，是以情节的吸引力取胜的。剧作家需要写出一部好的情节片，当然要有编排情节的才力。然而，我们的有些情节片所以失败，它们在上演之后所以一再受到观众的指责，其原因主要在于失去了“真实

性”。而我觉得，情节片要获得艺术的真实性”。而且要能具有隽永的审美价值，都需要“性格”的滋养。在有些情节片中，要从情节本身的可信性和真实性方面进行挑剔。原因在于：性格的魅力在很大程度上弥补了情节本身的不合理性。在这篇文章中，不可能对上述风格、样式的影片，分别进行详细地讨论。我只是在讨论“性格塑造”的问题时，顺便提到它们。如果我的看法确是有根据的，那么，“性格塑造”的规律，就不只适用于一种风格、样式，而是具有普遍意义。

最近，电影界、戏剧界和文学界，都在讨论塑造社会主义“新人”形象的创作课题。新的时代，造就出一批新的人物，电影艺术应该深刻反映它们的思想感情和精神风貌。社会主义新人，作为电影艺术反映的重要对象，也是多种多样典型形象中的一部分，它们能够在当代银幕上占居重要的地位，也必须具有“性格”的魅力。我提出以上问题进行讨论，也包含着这样的意图：期望社会主义新人形象及其它人物形象，能够在银幕上闪现出光彩。

评电影创作中的“随意性”

近几年来，重视电影的“真实性”和反对“虚假”，已形成一股强大的舆论，这对于电影艺术的健康发展，是一件大好事。当然，仅仅指出实际存在的这种弊病，还是不够的。更重要的是追究病根，找到“治本”的出路。从这个角度说来，人们的看法不一致。比如，有人认为，造成“虚假”现象的根源在于编导者“脱离生活”，“治本”的出路在于熟悉生活。有人则认为，导致“虚假”的原因在于“戏剧性”，解决的出路在于用“纪录性”（或曰“纪实性”）取代“戏剧性”。后一种看法源于对“戏剧性”的误解，它本身是不科学的。至于前一种看法，它本身当然有合理性。某些影片中细节的失真，大都可以归之于不熟悉生活；人物的“虚假”，也可以追源至此。然而，人们也可以从另一个角度对这种说法提出怀疑：有些剧作家是熟悉生活的，当他们在加工、提炼、改造生活素材时，却往往会“把真的写成假的”。这类问题，似乎很难用“不熟悉生活”作为单一的原因去解释。我想，在熟悉生活的基础上，也还有一些涉及到创作规律的问题。

从生活矿藏到创作出成品（剧本），需要经过素材的加工、提炼、改造。在这个过程中，剧作家的“艺术想象”起着特殊的作用。黑格尔指出：“最杰出的艺术本领就是想象”，“想象是

创造性的"[1]。一位电影剧作家如果不善于调动这种本领，或者，他的"艺术想象"由于种种原因受到抑制，作品就会受到损伤。然而，正像人们在社会生活中不可能有绝对自由一样，电影剧作家想象的自由也不可能是绝对的、无条件的。真正的"自由"并不在于摆脱客观规律去恣意行动，而是在于认识、把握客观规律，并自觉地运用它去改造世界。电影剧作家的自由，也要受到生活规律与艺术规律的制约，他们只有凭借对生活规律与艺术规律的把握，才能逐步进入创作的"自由王国"。如果电影剧作家尊重生活的规律和艺术的规律，他的创造就可以凭借想象的翅膀，在广阔的天地里自由翱翔，从生活素材中获得艺术的真实。反之，如果他无视生活的规律和艺术的规律去任意"想象"（认真地说，这已经不是"艺术的想象"），就可能离开"真实性"的要求愈走愈远。我们所要评说的创作中的"随意性"，指的正是后一种倾向。在创作实践中，这类倾向有多种多样的表现。

电影剧本"情节"的真实性，是人们格外注意的问题。但是，评价一部电影剧本的情节是否真实，标准却往往是不同的，最明显的例证是现在电影界关于"情节"的争论。有人把电影剧本创作中的"公式"倾向，归罪于"传统的""选择事件的原则，展开情节的原则"。罗姆在否定这些"传统原则"时指出：在实际生活中，各种事件本身"仿佛是偶然的、不合乎规律的"，剧作家应该按照生活本来的样子反映生活。[2] 日本电影理论家鬼头麟兵在评述这派观点时说："他们认为，在我们生活的这个实际社会里，从来不会有什么始终一致，什么必然性和合理性，人们行动决不是根据有连续性的、合理的意志来决定，而是根据明暗的潜在心理和一时冲动而行动。"根据这种社会观念，

① 黑格尔：《美学》第1卷，朱光潜译，人民文学出版社1958年版，第357页。

② 参见《电影艺术译丛》1963年第4辑。

他们把传统的展开情节的原则，看作是“粉饰现实”的倾向，甚至认为：所谓“情节”（“传统的”）乃是“作家按照自己所喜好的图纸对现实任意加以剪裁和加工出来的”。也正是出于这种观念，他们在创作中“否定事件的必然性和合理性，崇尚偶然、无条理的散漫”。甚至强调：“未经加工的现实”，才是最“真实”的①。我感到，这类观点在我国电影界已经有了回响。如果这种观点只是针对“按照自己所喜好的图纸对现实任意加以剪裁和加工”的创作倾向，它当然具有一定的合理性。在我们的电影创作实践中，这类倾向确实存在着：剧作家完全丢弃生活的真实和艺术的真实，不顾生活的规律和艺术的规律，只是根据某种主观意图对生活素材任意剪裁和加工，其结果是把“情节”变成某种观念的简单图解物。说到底，这恰恰是创作中“随意性”的表现之一。我们否定这种倾向，其归宿只能是使情节能再现生活的规律，而不是相反。如果由于否定这种“随意性”而走向另一个极端：否定生活本身的规律性，同时又否定对生活素材进行“剪裁和加工”的必要性；其结果将是对生活规律和艺术规律的更彻底的背离。我个人认为，这种观点乃是创作中“随意性”的另一种表现。如果说，根据某种主观意图对生活素材任意剪裁和加工是主观主义的随意性；那么，“崇尚偶然、无条理和散漫”，则可以说是客观主义的随意性。当前，我们在反对前者的同时，也不能忽视后者对创作实践的影响。

别林斯基在讨论把生活素材加工、改造成情节的创作课题时曾经指出：

> 如果在长篇小说或中篇小说里，没有形象和人物，没有性格，没有任何典型的东西，那么，不管里面叙述

① 参见《电影艺术译丛》1981年第3辑。

> 的一切是怎样忠实而精确地从自然中摹写下来的，读者还是找不到任何自然性，看不出任何观察入微并被巧妙地把握住的东西。他会觉得人物模糊不清；一大堆不可理解的事件乱七八糟纠缠在一起……一件具有罗曼蒂克趣味的审判案件的翔实记载，并不是一部小说，却只能供作小说的素材，就是说，供给诗人写小说的机缘罢了。正是为了做到这一步，他必须借思想之力洞察案件的内部本质，猜透促使这些人物这样行动的秘密的灵魂冲动，把握住形成这些事变的核心的那案件的要点，赋予这些事变以统一的、完备的、完整的、锁闭在自身内的意义。而这一点，只有诗人才能够办到。①

这里强调的是“内部本质”，正如日本电影理论家岩崎昶所说的“内在真实”：“描写现实，透过现实的本来面目描写出它的内在真实，这是自古以来艺术家的任务。”② 强调这一点，是与我们的社会观与美学观相一致的。在实际生活中，各种事件本身的表象可能是偶然的、散漫的，可能是“没有必然性和合理性”的。然而，“表象”决不就是真实。偶然性中渗透着必然性，“散漫”和“无条理”中又蕴寓着某种逻辑性。剧作家的任务并不在于消极地描绘现实生活的表象，而是要“借思想之力”洞察潜藏着的必然性和逻辑性，揭示现实生活的本质和规律。有人在划分“故事”与“情节”的区别时指出：“故事”指的是叙述若干按时间顺序排列起来的事件，而“情节”则可能是保留原有的时间顺序，也可能打乱原有的时间顺序，但“强调的是因果关系”

① 别林斯基：《别林斯基选集》第 2 卷，满涛译，时代出版社 1952 年版，第 415—416 页。

② 见岩崎昶：《电影的理论》，陈笃忱译，中国电影出版社 1963 年版，第 115 页。

（福斯特语）。正因为如此，有些电影理论家把“故事”看作是剧本的素材，而情节则是剧本的构成。剧作家把素材加工、改造成情节要经过自己的精心构思，从散漫的素材中发现“因果律”，并通过这样情节帮助观众理解现实生活的本质和规律。如果剧作家只是按照主观的意图任意剪裁和加工素材，甚至为了图解观念的需要任意阉割现实生活的客观规律性，那是与我们的社会观和美学观背道而驰的。反之，如果剧作家借口现实生活中表象的“真实”，停留在“偶然、无条理和散漫”的表层上，不去洞察与揭示“内部的本质”和“内在的真实”，也必然会离开现实主义的轨道，甚至丢弃电影艺术应有的“解释现实”的功能。说到底，两者都不可能获得艺术所必须具有的“真实性”。

有人把电影剧本的“情节”解释为：“一系列有因果关系和动机的事件”。这里所说的“动机”与“因果关系”有紧密联系，在电影创作实践中，后者并不是前者之外的补充物。别林斯基要求作家在加工、改造素材过程中着重开掘的“内部本质”和人物“秘密的灵魂冲动”，实际上也是相互关联的。在电影剧本中，情节的本质并不只在于事件的过程以及事件与事件之间外部的逻辑联系，而是在于人物与事件的内在联系。黑格尔说过：“戏剧的主要因素不是实际行动而是内心情欲的表现。”弗莱塔克在为“戏剧性”下定义时，把它解释为“一个人从萌生一种感觉到发生激烈的欲望和行动经历的内心过程，以及由于自己的或别人的行动在心灵中所引起的影响”。电影剧本中是否需要这种戏剧因素？从这个意义上去理解“戏剧性”的内涵，电影剧作家是否应该重视“戏剧性”？我个人的看法是肯定的。戏剧的主要因素在于这里，情节的本质也在于这里。某些事件作用于人物的内心，由复杂的心理活动凝结成意志，从而又导致某种行动——事件……情节中的因果律就在于这个相互影响、相互制约的链条之中。根据这个逻辑，评价一部电影剧本的情节是否真

实，不应该只着眼于事件本身，也不应只考虑事件与事件之间外在的逻辑联系，而是应该着眼于人物。如果只是根据“生活中有这种事吗?”之类的标准去判断某部影片的情节是否真实，并不一定是科学的。莎士比亚的《马克白斯》中主人公遇见几个具有超自然力量的女巫，这种事件在实际生活中是不可能发生的。在《威尼斯商人》中，人们也可以怀疑从“签立借据”到坚持“照约割肉”的情节是否有生活的依据。然而，这类情节也正是借助人物性格的魅力获得了艺术的真实。在电影剧本中也可以找到类似的例证。影片《卡桑德拉大桥》中的情境和情节完全是假定性的，人们也可以说它是剧作家臆想的产物。然而，这部影片中假定的情节也是借助真实的人物获得了艺术的活力的。同时，如果只就某个事件本身的意义去评价情节的思想价值和艺术价值，也很难作出准确的判断。《马克白斯》情节的中心点是主人公谋杀邓肯王，这部剧作所以成为一出杰出的悲剧，并且具有深刻的社会意义，当然也并不在于那个谋杀事件本身，而是在于它的因和果；也就是说，在于主人公身上。在国产影片《被爱情遗忘的角落》中，存妮和小豹子私通，它本身也很难说具有深刻的思想意义和社会价值；该影片情节的思想深刻性，也正在于对这一事件的因与果的开掘。

在电影剧本中，情节并不是孤立的因素。剧作家离开人物形象的塑造去孤立地处理情节，要经受住“真实性”的检验，是十分困难的。有些国产情节片所以被人们百般挑剔，到处可以发现“漏洞”，根本原因正在于人物塑造的失败。公正地说，如果人们只是在情节的处理上进行挑剔，就连莎士比亚这样伟大的作家，也很难经受得住。然而，莎翁的剧作却借助人物性格的魅力，使观众不去过分挑剔情节的不合理性。同样，在英国影片《虎口脱险》中，情节中的“漏洞”更是不难找到的。然而，人物性格唤起观众发自内心的笑声，却使他们不再对此进行挑剔。

在某些国产情节片中，剧作家把全部精力都用于编排情节，为了情节的需要随心所欲地编造人物，由于人物的概念、虚假，性格的魅力失去了，观众就把全部注意力放在情节上，在这里进行挑剔，从而使人感到漏洞百出。这种情况也可以说明：电影剧作家在情节构思方面，可以充分施展“想象”的本领；重要的问题是，他们应该着力于人物性格的塑造，而在这方面，却不能随心所欲地进行编造。

人物形象塑造方面的“随意性”，是导致剧本虚假的根源，也是电影创作中具有普遍性的顽症。

概念化，是戏剧和电影艺术失去广大观众的症结所在。剧本“概念化”的根源当然在于人物。多少年来，流行着这样一种写剧本的方法：根据某种主观意图确定剧本的主题，根据主题的需要演绎出“冲突”，根据冲突的需要安排人物，让人物围绕事件的过程去行动。这样，人物就成为说明某种观念的图解物，用人物图解“冲突”，用“冲突”去说明主题。如果说，我们应该在电影观、戏剧观方面破旧立新，那么，这种图解法以及由此引出的概念化倾向，正是应该破除的陈旧的电影观和戏剧观所引出的恶果。

人物形象的塑造，是现实主义电影创作的中心问题。我们所以把人物的概念化归之于背离生活规律和艺术规律的范畴，是有根据的。

反映现实，是电影创作的任务。然而，正象岩崎昶所说：“所谓现实无非是指人的内在和外在的世界。”在现实生活中，每个人都生活在一定的社会关系之中。在社会关系的总体中，每个人都会具有某一类人的共同本质。但是，每个人作为一个特殊的个体，又会具有独特的心理特质。从而使他（或她）和其他人区别开来。如果剧作家把人物从它生活的环境（社会关系）中孤立出来，把他作为离群索居的个体孤立地探讨其内心隐秘，

丢弃其应有的某种社会本质，这当然是对生活规律的阉割。同样，如果剧作家只赋予人物以某种抽象的观念以及某种共同的社会本质，而忽视其作为“单个人”所特有的心理特质，那么，这也是对生活规律的背离。这也就是说，我们的“人学”应该是“社会学”与“心理学”的统一。如果说，我们在人学上一直强调“社会学”的角度，那么，从“心理学”的角度去理解人、塑造人物形象，却是我们的弱点。

摆脱“概念化”的出路在于对个性的研究和刻画。这是人所尽知的道理。然而，这里所说的“个性”，并不是指某种“本质”之外的附加物，而是指由独特的“内在世界”（心理特质）制约着的独特的“外在世界”（外部形貌、言行表现）。如果我们承认前者对后者的制约关系，那么，所谓“个性”，就不是单指外部的特征，而其重心恰恰在于“内在世界”的独特性。美国戏剧理论家贝克说过：“人物的行动必须从他的‘动机’产生出来，行为的动机是根本，是基础。”阿·托尔斯泰把“认识人的心理世界”看作是艺术的永恒原则之一。我国评论家侯金镜在解释“人学”时说：“一个人的心理活动是一个人的行为的动力和基础。从一定的意义上来说，把握人和描写人的心理活动，是作家带有根本性质的任务，显示了人的心理活动，才能表现人物的性格。”

近几年来，电影剧作家们一般比较重视向人物的心理世界深化，这种探索是有成效的。像《天云山传奇》、《牧马人》、《被爱情遗忘的角落》、《乡情》、《城南旧事》、《十六号病房》、《大桥下面》、《乡音》等等，正是借助于心理世界的开掘，使众多人物形象显得丰满了、生动了。然而，我感到，就大部分电影剧本和影片说来，仍然没有把心理世界的深入开掘作为性格塑造的中心环节；而且，有些剧作家正是在这方面表现出创作中的“随意性”。而这种“随意性”却给创作造成了莫大的损失。

把握与开掘人物心理世界的“随意性”，首先表现在：把人物作为某种观念的化身，根据表现观念的需要，强要人物去想什么和做什么。这样的人物当然会失去其应有的活力。前面曾经提到用人物图解“冲突”（社会矛盾）、用“冲突”说明主题（观念）的创作方法。这种方法的实质正在于：把某种“社会矛盾”直接构成“意志冲突”，根据“意志冲突”把人物的心理内容净化为单一的“意志”。比如，某一个人物为了改变生产队的穷困面目，坚持执行某种政策，另一方则是为了某种目的反对执行这种政策；或者一方坚持进行某项改革，另一方则坚决抵制，等等。在这类剧本中，人物进入“意志冲突”的旋涡往往变成某种“意志”的化身，从而造成同类题材的作品“冲突”雷同，人物雷同的状况。其原因主要在于：剧作家一方面把“社会矛盾”与“戏剧冲突”等同起来，忽视了各种矛盾在具体人物及其矛盾关系中的独特表现；一方面又抽掉了凝结成意志的独特的心理内容及其过程。在生活中两个人可能具有同样的意志，但是，他们形成意志的心理内容及其过程，却可能是不同的，个性的差异恰恰在这个环节体现得格外鲜明。把人物净化为单一的意志，必定会使它失去应有的心理特质，同时也就使活生生的个性淹没在单一的意志的原则之中。从实质上说，这类人物必定是虚假的。

我们的电影剧作家一向重视通过人物体现某种社会原则：政治的、道德的、伦理的、生活的、工作的原则。评论家和读者，也总是要把各种人物放在社会原则的天平上进行权衡，据此作出评价。人们生活在社会上，总是要遵循某些社会原则。否则，社会就会崩溃。在人物形象的塑造中体现社会原则，是我国文学的长处。然而，所谓“社会原则”毕竟是理性的，人的心理世界还包含着感情（人情）的因素。只讲理性原则不要人情，是与现实主义“人学”相悖的。重视表现人的感情，标志着近几年

的电影创作是在向“人学”深化。人情的表现贵在真实。只有当人情依附于个性，作为个别人的心理内容表现出来时，它才是真实的。“心灵美”也可以说是一种社会原则。表现当代人的“心灵美”，对于建设社会主义精神文明，是一个重要课题。然而，有些表现这类主题的影片，则给人以虚假之感，其表现是：或者人为地把社会原则与人情绝对对立起来，在肯定某些人物所坚持的社会原则时，人为地否定正常的人情：或者在歌颂心灵美的时候，抽掉人物应有的感情的具体性、丰富性和独特性。例如，一位姑娘对伤残人从同情发展到情爱，似乎是一种“心灵美”的表现。有些剧作家为了肯定这种“社会原则”，抽掉环境中的矛盾因素，也抽掉人物内心活动的丰富性和具体性。其结果是，原则虽然完美无疵，但是，由于人物生活环境和内心的“净化”却使人感到虚假、荒谬。这同样是创作中“随意性”的表现。

一部艺术作品不仅要有艺术的感染力，还要有艺术的说服力，两者应该是统一的。艺术作品的说服力并不等于论理的说服力。艺术有自身的逻辑，自身的规律。易卜生的《玩偶之家》在欧洲初演时，有不少观众并不赞成作家的伦理观念。如果易卜生试图用伦理的逻辑去说服观众接受自己的伦理观念，他的意图难免落空。可是，易卜生精通艺术的逻辑，他把人物作为与观众交流的媒介，为主人公娜拉安排了一种情境，而且，准确地把握她的个性，诱导观众去接受这样的逻辑：像娜拉这样一个女人，处在那样一种情境中，她必然会有这样的“灵魂冲动”，从而导致最后的行动——离家出走。这正是电影剧作家应该把握的艺术的逻辑。每一个人物都必定会根据自己的个性去行动，在特定的情境中形成由个性制约的从心理到行动的逻辑。正象阿·托尔斯泰所说：当“笔下的人物开始过着独立自由的生活的时候，开

始过着活生生的人的生活的时候，——这就是创作的最高境界。”[①] 尊重人物“独立自由的生活”，既是尊重生活的逻辑，也是尊重艺术的逻辑——现实主义的逻辑，电影剧作家们不论是出于主观的思想意图（表现观念），还是出于所谓“艺术的需要”（如“激化”冲突、促进高潮等等），只要丢弃这些逻辑，随心所欲地指挥笔下的人物，就会背离“真实性”的要求。剧作家要想任意指挥笔下的人物，是很方便的。但是，那种主观编造的人物却很难“指挥”观众，很难获得艺术的感染力和艺术的说服力。

如果说，电影剧本“真实性”的关键在于人物，那么，从人物塑造的角度来说，艺术真实的核心又在于心理的真实。要获得这种真实，电影剧作家应该是一位合格的“人学”家。现实主义是我国电影创作主导的流派。要求得现实主义的深化，关键又在于“人学”的深化，其中也包括“心理学”的深化，在这方面，我们的电影剧作家已经取得长足的进步。但是，也正是在这方面，还有待电影剧作家们继续向深度和广度开掘！

① 高尔基：《论文学》，孟昌等译，人民文学出版社1978年版，第247页。


ISBN 7-104-01958-8
9 787104 019589 >
全六册定价：198.00元